2172/1

Anleitung zur Practischen Musik,

vor neuangehende Sänger und Instrumentspieler,

von

Johann Samuel Petri.
Cantor der Churfürstl. Sächs. Sechsstadt Lauban.

13

Lauban,
Bey Johann Christoph Wirthgen.
1767.

Bayer. Staats-
Bibliothek
München

Vorerinnerung.

Gegenwärtiger Aufsatz der Principien der Musik war zwar Anfangs nur vor hiesiges Singechor bestimmt; jedoch die Hoffnung, vielleicht mehrern jungen Musikliebenden anderswo nützlich zu seyn, denen es vielleicht an Mitteln fehlet, sich viel und größere Bücher anzuschaffen, beweget mich, ihn dem Drucke zu übergeben. Gefällt es den Herren Cantoribus, Directoribus, und Stadtmusicis, dieses kleine Buch ihren Schülern in die Hände zu geben, so werden sie es durch ihren gelehrten Vortrag und beygebrachten Uebungen brauchbarer machen können, da ich mich in al-

len Stücken der möglichsten Kürze beflissen habe. Der erste Theil ist vor alle, die Musik lernen, vor den Sänger aber vorzüglich. Der zweyte Theil beschreibet einige Haupt- und Mode-Instrumente, und lehret die Art und Weise, wie man sie tractiren solle. Ich wünsche übrigens, daß diese geringe Arbeit, die ich aus Begierde, jungen Musiklernenden ihre Arbeit zu erleichtern, unternommen habe, nach dieser Absicht wohl aufgenommen werden möge, womit ich mich dem geneigten Leser bestens empfehle.

Lauban den 1. May
1767.

Petri.

Erster Theil.

Von den Anfangsgründen der Musik überhaupt.

Das 1. Capitel.

Von der Klangleiter, den Haupttönen und Schlüsseln.

§. 1.

Die Musik beschäfftiget sich mit Veränderung und Uebereinstimmung der Töne.

§. 2.

Die Veränderung machet die Melodie oder den Gesang, die Ueberein- oder Zusammenstimmung aber die Harmonie oder den Wohlklang aus.

§. 3.

Zur Harmonie gehören also mehrere Töne oder Stimmen von verschiedenem Klange, welche nach gewissen Regeln übereinstimmen, die im sogenannten Generalbasse und in der Composition erlernet

 werden,

werden, wo man zu aller möglichen Melodie mehrere Stimmen harmonisch hinzusetzen lernet.

§. 4.

Die Melodie machet eine einzige Stimme, und diese wird erhalten durch Auf- und Absteigen lange oder kurz daurender Töne, die stets mit einander abwechseln. Dieß Auf- und Absteigen macht die Höhe oder Tiefe der Töne.

§. 5.

Auf der Klangleiter oder Scala zeiget man, wie die Töne auf- und absteigen.

Hierbey zeige man dem Anfänger die Scalam.

Diese Scala hat fünf nothwendige Linien. Will man aber, daß sie soll höher hinauf, oder tiefer herunter langen, so setzt man ihr noch einzelne Stufen oben oder unten an, so lange so hohe oder tiefe Noten da sind. Auf dieser Scala steigen die Töne auf und ab, doch so, daß nicht bloß jede Linie einen Ton auf sich nehmen kann, sondern auch jedes Spatium einen annimmt.

§. 6.

Der Haupttöne sind nur sieben, diese heißen c: d: e: f: g: a: h:, der achte Ton heißt wieder c, und hebt die neue Octave an c d e f g a h. Wobey dem Scholaren eine Octave vorgesungen oder gespielet wird.

§. 7.

Die Menschen haben in ihrer Stimme nicht mehr, als vier Octaven, nehmlich die Männer eigentlich; und wenn sie ihr völliges Wachsthum erlanget haben, die zwey tiefen meistentheils, und die Weiber die zwey hohen.

§. 8.

§. 8.

Hiernach richten sich alle musikalischen Instrumente, und sind auch auf gewöhnlichen Instrumenten nicht mehr, als so viel Octaven herauszubringen. Außer in der Orgel, wo man durch übermäßig große oder außerordentlich kleine Pfeifen mehr Octaven herausbringt, und den Vogelpfeifen, welche auch ungewöhnlich kleine Töne hervorbringen, wie auch auf den kleinen Taschengeigen.

§. 9.

Man unterscheidet diese 4 Octaven durch besondre Namen, und heißt die unterste die große, die zweyte die kleine, die dritte die eingestrichne und die vierte die zweygestrichne. Der Ursprung dieser Benennung ist aus den Zeiten, da man noch keine Noten hatte, und bis zur Erfindung derselben sich mit Buchstaben behelfen mußte. Diese neue Erfindung geschahe erstlich nur in Punkten, ohne den Tact anzuzeigen, durch den Guidonem Aretinum ums Jahr Christi 1024, hernach aber 200 Jahr darauf erfand Jean de Murs, oder Johannes Muria, unsre Figural-Noten, wodurch Ton und Tactmaaß zugleich angezeiget wird. Von der Figur der Buchstaben bekamen die Octaven ihre Namen.

GAH | CDEFGAH c d e f g a h c d e f g a h

Contra-Töne. erste Octave 2te Octave 3te Octave

c d e f g a h | c d e f

4te Octave. dreygestrichne Töne.

§. 10.

Die Töne, welche noch unter der großen Octave sind, heißen Contratöne, (woher auch der Contreviolon den Namen hat) und sind deren etliche auf manchen Clavieren und Flügeln. Die aber über der zweygestrichenen Octave sind, heißen dreygestrichne Töne, diese hat das Clavier, die Violine, Flute traversiere, Hautbois und mehrere Instrumente.

§. 11.

Damit ich wisse, wo ein Ton in der Klangleiter oder Scala stehe, so muß ich den Schlüssel wissen, der mir ihn zeigt.

§. 12.

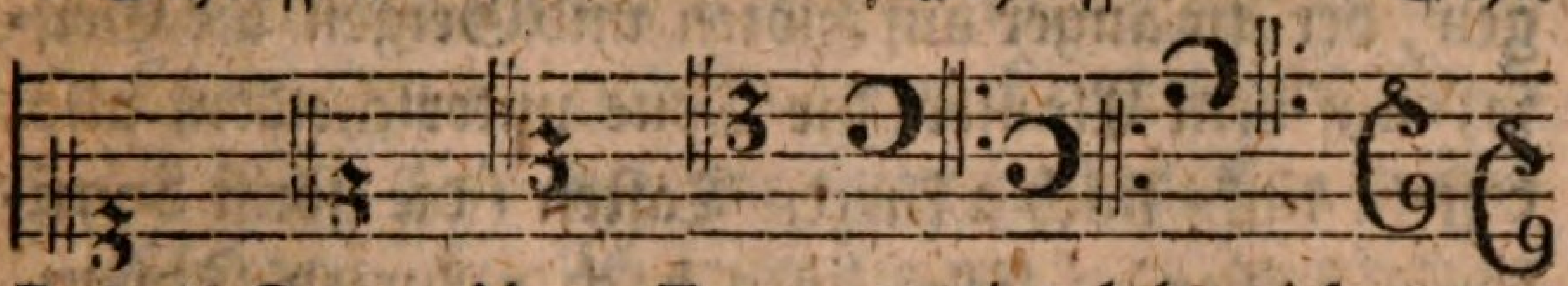
Dieser Schlüssel steht zu Anfange einer Leiterlinie oder Scala, und zeigt mir an, wo ich einen gewissen Hauptton finden soll, der mir hernach die andern alle giebt. Denn die Töne folgen allezeit auf einander einerley, es sey da, welcher Schlüssel nur wolle, c. d. e. f. g. a. h. oder zurück c h a g f e d.

§. 13.

Es giebt dreyerley Schlüssel, 1) den C Schlüssel, 2) F Schlüssel, 3) G Schlüssel, und jeder Schlüssel hat mehrere Oerter, wo er stehen kann, um sich nach dem ambitu oder Umfange aller Menschenstimmen und Instrumenten zu richten. Z. E. da der Tenorist tiefer singen kann, als der Altist, so muß ich ihm den C Schlüssel höher hinauf setzen, damit unten noch Platz bleibe zu seinen tiefen Töne, und ich nicht genöthiget werde, viele kleine Striche anzuhängen.

Die Schlüssel werden auf folgende Art vorgezeichnet

C Schlüssel. F Schlüssel. G Schl.



Canto. Canto oder hoher Alt. Alto. Tenore. gemeiner, hoher, tiefer Baß.

1) Der C Schlüssel hat viererley Orte, wo er stehen kann, und zeigt den Ort, wo das einmal gestrichene c stehet.

1. Auf der ersten Linie, von unten zu zählen, heißt er der Discantschlüssel.
2. — andern — hohe Altschlüssel.
3. — dritten — Altschlüssel.

Not. die Viola da braccio hat auch diesen Altschlüssel.

4. — vierten — Tenorschlüssel.

2) Der F Schlüssel, der das f aus der kleinen Octave anzeigt, hat drey Oerter, wo er stehet, und ist ein Baßschlüssel; der gewöhnlichste ist auf der 4ten Linie?

3) Der G Schlüssel auf der 2ten Linie gehört vor die Violin, Flute traversiere, Hautbois, Trompete und Hörner 2c. und zeigt, wo das eingestrichene g stehe.

Wer dieß weis, der findet auf dem Notenblatte sowohl, als auf den Instrumenten, wenn er die Griffe lernt, hernach alle Töne, denn er darf nur vom ersten Tone, wo der Schlüssel steht, auf und niederwärts nach der Tonordnung fortzählen.

NB. Hier lerne der Anfänger im Singen die Octave singen, und Tertien und Quartenaccorde springen, der Anfänger auf Flöten und Geigen die Griffe, auf dem Claviere die Töne unterscheiden, also, c steht links nach 2 kurzen Tasten (die sonst Semitonia heißen) f steht links nach 3 kurzen Tasten, und hernach die Applicatur in der Octave c – c im Laufen und Uebersteigen der langen Finger über die kurzen, wobey sich die Noten spielend lernen.

Das 2. Capitel.

Von den Nebentönen.

§. 1.

Es giebt noch einige Nebentöne, die von den 7. Haupttönen herkommen, und diese Nebentöne entstehen, wenn man einen Hauptton durch ein gewisses Zeichen von seinem natürlichen Platze verjaget.

§. 2.

Dergleichen Versetzungszeichen sind viere 1) das ✱ Kreuz oder be cancellatum, 2) das b oder be rotundum. 3) das × große oder Doppelkreutz, 4) das 𝄫 große oder doppel be.

§. 3.

Die Bedeutung dieser Zeichen ist folgende:

1) Das ✱ oder Kreuz erhöhet um einen halben Ton, und der Nebenton, der nun an die Stelle des durch das ✱ von seinem Platze verdrängtenHauptons gesetzet wird, bekommt den Namen von dem Hauptone dessen Stelle er besitzt.

Als

Als: wenn ich vor c ein * setze, wird es cis, vor f wird fis, d dis, g gis, a ais.

Not. 1) wenn ich vor e und h ein * setze, so wird f und c zu eis und his, denn f und e, wie auch h und c sind nur um einen halben Ton unterschieden, folglich trifft sie das *. Stehen c oder f, nun auf der h oder e Stelle, so müssen sie auch als Nebentöne den Namen von ihrem Platze oder Hauptone haben, nehmlich his und eis.

Not. 2) Alle Namen der erhöhten Töne endigen sich auf is, | cis, dis, eis, fis, gis, ais, his.

2) Das b erniedrigt um einen halben Ton, und die dadurch erlangten Nebentöne werden ebenfalls von den Haupttönen benennet, auf deren Linie sie stehen.

Not. 1) Ihre Endung ist meistens es, außer zwey, nehmlich as und b, wiewohl viele das letztere nicht be, sondern hes nennen. So wird aus d des, aus e es, aus g ges, aus a as, aus h b.

Not. 2) Man lasse dem Tone b den Namen b statt hes, weil auf diesem Tone das b zuerst ist erfunden worden. Denn f dur ist die erste Ausweichung in die Quarte von c, woraus alles gespielet wurde, und durch die kleine Septime kommt man in quartam toni.

Not. 3) Mit f und e, auch c und h ists eben, wie oben beym Kreuze und heißt f mit einem b (das ist e) fes, und c mit einem b heißt ces (ist h), die Ursache ist ebenfalls der Unterschied eines halben Tons voneinander.

3) Das

3) Das große Kreuz x erhöhet um einen ganzen Ton, oder setzt den Ton auf die folgende Stufe der Klangleiter, als xc ist ciscis oder doppel cis und wird auf d gegriffen.

Not. 1) Es kommt nur vor, wenn schon kleine Kreuze da sind.

Not. 2) Die Nothwendigkeit und Nutzen dieses Großkreuzes kann einem Scholaren am besten auf der Scala gezeigt werden, wenn man die beyden Töne gis moll und dis moll mit Kreuzen ihm vorzeichnet, und denn ihn läßt aufsteigen gis, ais, h, cis, dis, eis, fisfis, gis. – wollte er fisfis auf die Stelle des g setzen durch ein Quadrat, so stünden zwey Noten beysammen, und die f Stelle hätte gar keine Note, da es doch Ton vor Ton steigen soll.

Not. 3) Die so bezeichneten Töne heißen ciscis oder doppel cis, gisgis, oder doppel gis, u. s. w.

4) Das große ♭ erniedriget um einen ganzen Ton, und bleibt der neuen Note ebenfalls der Name des Platzes; als e mit einem großen be, ♭, ist eses oder doppel es, und wird auf d gegriffen.

Not. Es kommt ebenfalls nur vor, wenn schon andre kleine been da sind, und erniedrigt denn den Ton noch um einen halben Ton mehr, als das bey demselben stehende kleine be.

§. 4.

Außer diesen ist noch das ♮ Quadrat, oder be quadratum übrig, welches auch das Restitutions- oder Wiederherstellungszeichen genennt wird, weil es die Gültigkeit der vorhergegangenen Kreuze, oder been wieder aufhebt, und den natürlichen Ton wie-

der.

derbringet. Als: wenn ich vor c ein * gehabt habe, und es hieß cis, so setze ich ein ♮ vor, worauf es wieder c heißt. Und a war mit dem b, as, nun wird es durchs ♮ wieder a.

Das 3. Capitel.

Von den zwey Haupttonarten, der harten und weichen, und ihrem Auf- und Absteigen.

§. 1.

Dur und Moll zu unterscheiden muß ehemals eine große Kunst gewesen seyn, da man überall von sonst musikalischen Händen alte Schriften hat, worinne ein Stück dur genennt wird, das Kreuze hat, und moll das, was been hat. Heut zu Tage aber sucht man den Unterschied nicht in der Figur, sondern in der Proportion und im Gehöre; und nennet einen Ton dur, der eine große Tertie in seinem Accorde oder Vorzeichnung hat, und hingegen der Ton, der eine kleine Tertie in seinem Accorde und Vorzeichnung hat, heißet ein Mollton.

§. 2.

Diese Tertien zu finden sehe man nur die Scalam an, wo sie auf der dritten Stelle oberwärts stehet. Z. E. bey c steht sie auf der e Linie, bey d auf dem f Platze. Beyde Fälle sind verschieden, denn c hat natürlich die große, und f natürlich die kleine Tertie in der Scala. Hierbey sind diese Regeln zu merken:

a) Wenn

a) Wenn ich vor die Tertie, oder den dritten Ton aufwärts ein Erniedrigungs-Zeichen setzen kann, ohne der Secunde ins Gehege zu kommen, so ist die Tertie die natürlich große, und im Gegentheile die kleine. Z. E. c hat e, erniedrigt es. Dergleichen natürlich große Tertien habe ich bey c, des, es, f, g, as, und b, hingegen natürlich kleine Tertien bey den Tönen, d, e, fis, gis, a, h, cis.

b) Wenn ich aber in der Ordnung der Scalæ nicht die Tertie von Natur habe, die ich haben will, so mache ich sie durch ein * oder b, welches ich entweder vor einzele Noten setze, oder in die sogenannte Vorzeichnung, wo zu Anfange des Stücks durch chromatische Zeichen alle Intervalle des Haupttones angezeiget werden, aus welchem das Stück gehet.

c) Wenn ich in Stücken, wo * oder been bey der Tertie vorgezeichnet sind, die natürliche Tertie einmal wieder haben will, so mache ich durchs ♮ oder Signum restitutionis die Tertie wieder zur natürlichen, so wie überhaupt das ♮ die Gültigkeit der * * und been wieder aufhebt.

§. 3.

Um die Intervalla beym Auf- und Absteigen, und also die Vorzeichnung genau zu wissen, muß ich merken, wie viel Intervalla bey jedem Tone sind. Es hat aber jeder Ton, (der Ton heißt Unisonus oder die prime) 2 Secunden, als eine kleine und eine große, 2 Tertien, 2 Quarten, eine rechte Quinte, (denn weder von falschen noch überflüßigen Tönen ist hier die Rede, diese kann man sich

nach

nach der Zahl der Linien in der Scala suchen,) 2 Sexten, 2 Septimen und eine rechte Octave. Und also sind 12 Töne überhaupt, die Octave nicht mitgerechnet.

Not. In folgenden Schemate sind die Intervalla mit großen und kleinen Ziffern unterschieden, je nachdem sie groß oder klein seyn sollen. Die Quinte aber und Octave sind als einzelne eingeklammert.

a) Jeder Dur=Ton hat diese Intervalla 2 3 4 (5) 6 7 (8)	Im Auf= und Absteigen einerley.
b) Jeder Moll=Ton hat diese Intervalla 2 3 4 (5) 6 7 (8)	

6 7

Not. 1) Alle Intervalla werden aufwärts gerechnet, von den tiefen Tönen zu den höhern.

Not. 2) Der moll Ton hat zweyerley Sexten und Septimen, die kleine, wenn er herabsteigt, (wiewohl man zierlich bisweilen die große Septime, jedoch aber nie die große Sexte nehmen kann,) und die große Sexte und Septime hat er, wenn er aufwärts steigt, (doch kann man auch zierlich die kleine Sexte, nie aber die kleine Septime nehmen.) Auch geht die große Septime vor seinem ordentlichen harmonischen Schlusse vorher, und zwar als eine Tertie und Quinte des Grundtons, als

c h a
a gis e
c
e a

Hier ist a moll der Grundton, e Quinta toni, und gis die große Septime.

Not. 3)

Not. 3) Die großen Sexten und Septimen werden beym Molltone nicht vorgezeichnet, sondern die kleinen, und die großen werden nur jedesmal durch ein ✱, (wenn der Platz frey ist) und durch ein ♮ angezeiget, (wenn been vorgezeichnet sind). Und dieß geschieht darum, weil die kleinen viel öfter vorkommen, (besonders wenn der Mollton in seine anverwandten Töne ausweichet,) und man also die Menge der Revocations-Zeichen vermeidet, welche stets kommen müßten, wenn man die großen Sexten oder Septimen vorzeichnete.

Hierauf kann man den Scholaren aller Töne Vorzeichnung nach diesem Schemate machen lassen, und

1) Bey den dur Tönen von c anfangen und Quintenweise fortschreiten, so lange als die Kreuze steigen, nehmlich von c nach g, d, a, e, h, fis, cis, (wo bey jedem Tone wegen der großen Septime ein neues ✱ dazu kommt, und nun absetzen und von hinten anfangen bey einem be, nehmlich bey f dur, und Quartenweise gehen bis wieder zu cis, das nun des heißt und mit been vorgezeichnet wird. Also: von f nach b. es: as. des.

2) Bey den Malltönen von a moll anfangen, und Quintenweise gehen nach e, h, fis, cis, gis, dis, wo wegen der großen Secunde stets neue ✱ ✱ kommen, hierauf absetzen, und von hinten anfangen bey einem be, und ebenfalls Quartenweise gehen von d moll nach g, c, f, b, es moll.

Hier

Hier findet der Anfänger die Uebereinstimmung in der Vorzeichnung bey den Tönen

dur.	c,	g,	d,	a,	e,	h,	fis,	ges,
moll.	a,	e,	h,	fis,	cis,	gis,	dis,	es,

cis,	des,	as,	es,	b,	f.
b,	ais ist nicht Mode.	f,	c,	g,	d.

§. 4.

Da wir von den Tönen geredet, so wollen wir Anhangsweise bey diesem Capitel noch auf den Chor = und Cammerton sehen. Es ist aber nach heutiger Benennung

1) Chorton, wenn das eingestrichne d auf Flute trav. Hautbois, Fagotten, u. s. w. das eingestrichne c vorstellt, oder wenn c so hoch klingt, als bey unveränderlichen Instrumenten das d. NB. Posaunen, Pauken und Trompeten stehen ordinair im Chorton, so daß ihr c, auf andern Instrumenten d ist. Desgleichen stehen die meisten Orgeln im Chortone.

3) Cammerton ist einen Ton tiefer als Chorton.

Das 4. Capitel.

Vom Werthe der Noten, Pausen und Puncte.

§. 1.

Außer dem, daß man durch Noten zeigen kann, wie die Töne auf- und ablaufen, müssen sie nach der Zeit bestimmet werden, wie lange jeder Ton dauern soll, und dieß geschicht durch lange und kurze Noten, welche durch gewisse Nebenzeichen an den Noten angedeutet und in gewisse Zeitabschnitte getheilet werden, die man Takte nennet, von welchen im folgenden Capitel geredet werden soll.

§. 2.

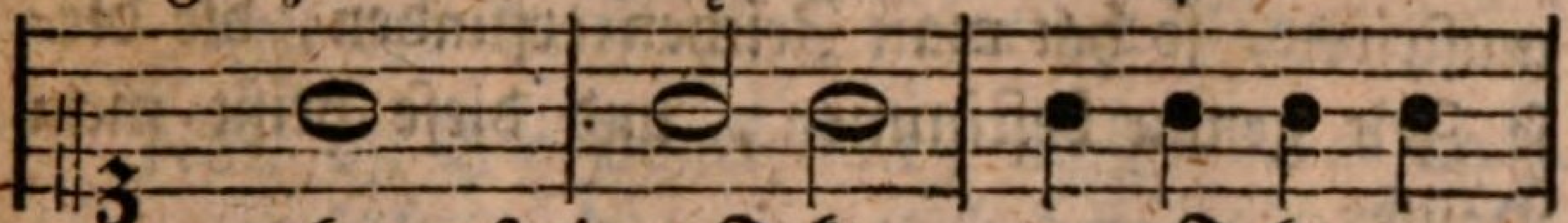
Das Maaß dieser langen und kurzen Noten finde ich, wenn ich eine lange daurende Note als eine ganze ansehe, die ich in ihre Theile halbire und dividire. So theile ich eine ganze Note (die ich willkürlich z. E. etwa 2 Secunden lang, dauren lassen kann,) in 2 halbe, und eine halbe in zwey 4tel, ein Viertheil in zwey 8tel, ein 8tel in zwey 16 Theile, ein 16 Theil in zwey 32tel, ein 32tel in zwey 64tel, als welches einen sehr kleinen und (besonders im flüchtigen Tempo) weiter fast nicht mehr zu theilenden Zeitpunkt oder Augenblick ausmacht.

§. 3.

§. 3.

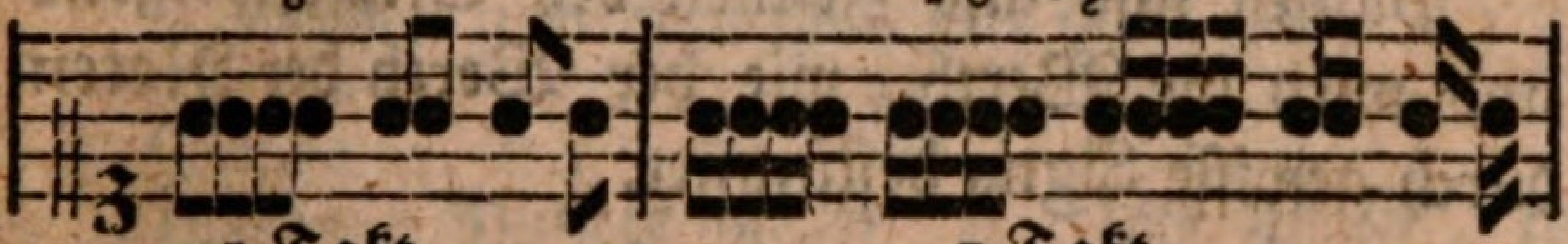
Sie werden folgender Gestalt bezeichnet,

ein ganzer Takt. 2 halbe. $\frac{4}{4}$tel.



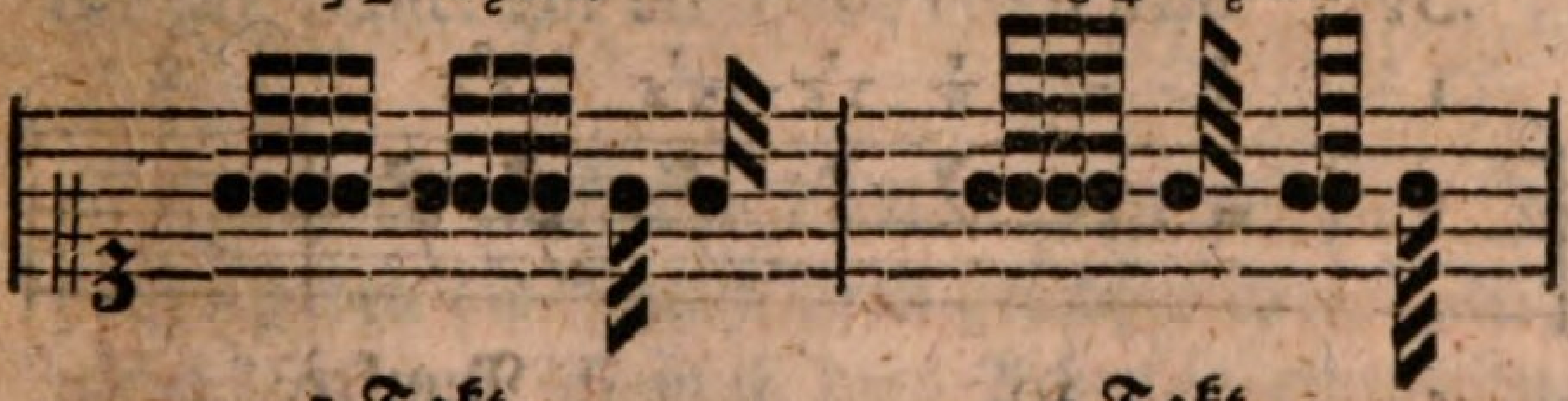
gehn auf einen Takt. 1 Takt.

$\frac{8}{8}$tel. $\frac{16}{16}$ Theil.



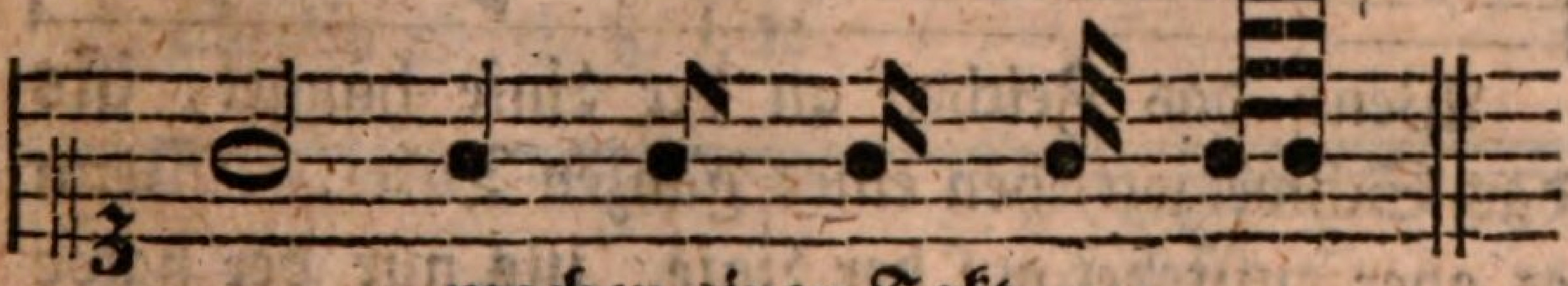
1 Takt. 1 Takt.

$\frac{32}{32}$ Theil. $\frac{64}{64}$ Theile.



1 Takt. 1 Takt.

$\frac{1}{2}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{16}$ $\frac{1}{32}$ $\frac{2}{64}$



machen einen Takt.

§. 4.

Wenn so viel Noten da sind, die dem Werthe nach eine ganze Note, oder einen ganzen Takt ausmachen, so streichet man einen Abschnitt quer durch die Scalam, und dieser heißt ein Taktstrich, der anzeigt, daß ein Zeitmaaß aus sey.

Not. Eine Note von dieser Figur ||O|| stellt zwey ganze vor.

§. 5.

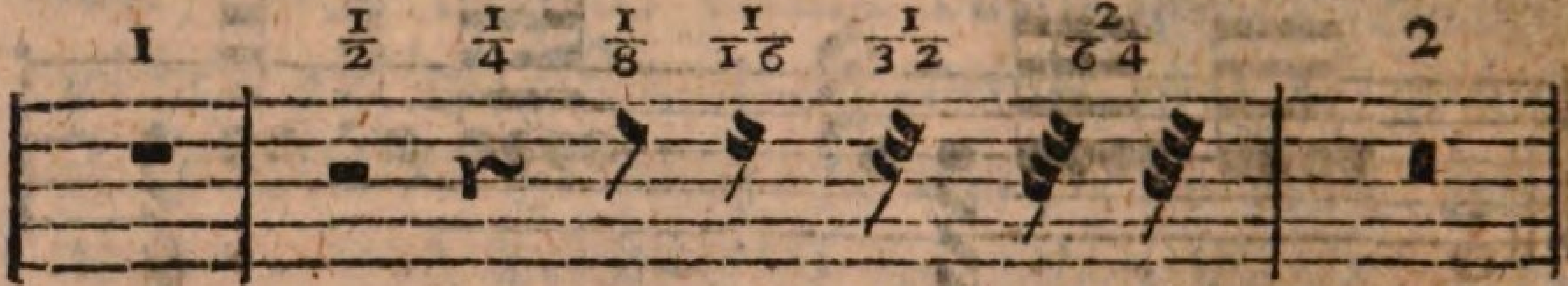
Weil man bisweilen eine Zeitlang schweigen muß, da die andern Stimmen indessen immerfort musiciren, so hat man Zeichen erfunden, die diese Zeit genau bestimmen, und diese heißt man Pausen.

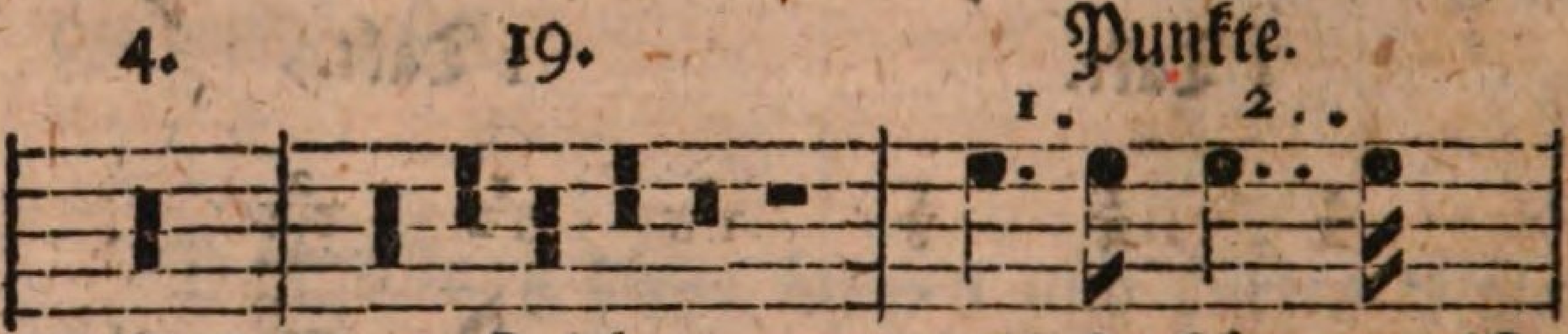
§. 6.

Pausen sind also Zeichen des Stillschweigens und wird ihr Werth, wie der Werth der Noten durch gewisse Signa bestimmet.

§. 7.

Ihre Signa sind folgende,





Wenn das Zeichen an der Linie hänget, ists das Schweigezeichen eines ganzen Takts. Wenn es aber aufstehet auf der Linie, ists nur der halbe Takt. Das 4tel Signum ist 𝄽, und die 8tel, 16tel Pausen sind so vielmal geschwänzt, als die Noten, deren Zeitmaaß sie einnehmen.

§. 8.

Wenn ein Punct hinter der Note stehet, so wird die Note um die Hälfte ihres Werthes verlängert. Als $\frac{1}{4}$ hat $\frac{2}{8}$tel, stehet der Punct dahinter, so hat es $\frac{3}{8}$tel, ein 8tel hat $\frac{2}{16}$ tel, mit dem Puncte $\frac{3}{16}$ ꝛc.

Not. 1). Der Punct stehet nicht allemal gleich hinter der Note, sondern es ist auch bisweilen der Taktstrich dazwischen, und erst jenseit des Taktstriches stehet der Punct.

Not. 2). Wo Puncte sind, muß accurat 1. 2. 3. gezählet und genau nach dem 3ten Viertel, 8tel oder 16 Theile, erst weiter fortgerücket werden zum 4ten 4tel, 8tel oder 16 tel.

§. 9.

Wenn 2 Puncte hinter der Note stehen, so wird sie um $\frac{3}{4}$ Theile ihres Wehrts verlängert, denn der 2te Punct gilt die Hälte des ersten.

§. 10.

Letzlich ist noch der Triolen zu gedenken. In diesen haben die Noten ihren gewöhnlichen Werth nicht, sondern ich muß drey Achtel so eintheilen, daß sie als drey einander völlig gleiche Theile auf ein 4tel gehen. Desgleichen $\frac{3}{16}$ auf ein 8tel und $\frac{3}{32}$ auf ein 16 tel. u. s. w.

Das 5. Capitel.

Von den Taktarten.

§. 1.

Da der Takt das Zeitmaaß der Musik ist, alles Maaß aber anfänglich willkührlich und folglich verschieden ist, so muß auch der Takt verschieden erfunden worden seyn. Manche theileten sich also ihr ganzes Maaß ein in 2 Hälften, andre

in $\frac{3}{3}$tel andere in $\frac{4}{4}$tel oder $\frac{6}{6}$tel oder $\frac{8}{8}$tel. Und daher haben wir die verschiedenen Taktarten des $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{12}{4}$ | $\frac{2}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$ | $\frac{2}{2}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{4}{2}$ Taktes.

§. 2.

Der $\frac{2}{2}$tel oder $\frac{4}{4}$ Takt ist der Haupttakt unter allen, als welcher auch den Noten ihren valorem gegeben, denn der Name, den die Noten im $\frac{4}{4}$ Takte bekommen haben, bleibt ihnen, wenn ich mir auch das Ganze anders vorstelle, und also das Verhältniß der Theile oder Noten zum Ganzen anders ist. Es geschieht dieß aber darum, weil einerley Figur der Note bald so, bald anders würde müssen genennet werden. z. E. ♪ ist im $\frac{4}{4}$ Takte ein Achtel: im $\frac{2}{4}$ Takte würde es seyn und heißen $\frac{1}{4}$tel, im $\frac{3}{4}$ Takte $\frac{1}{6}$tel, im $\frac{3}{8}$ Takte ein Drittel, im $\frac{6}{4}$ Takte ein 12tel, im $\frac{9}{8}$ Takte ein 9tel. Da dieß nun nicht nur Anfängern die Musik würde sauer machen, sondern auch überhaupt viel Schwierigkeit und Confusion mit sich bringen würde, so ist man bey den Grundmauern geblieben, die aus dem $\frac{4}{4}$tel Takte hergekommen, um sich stets einerley Figur bey einerley Namen vorzustellen. Zudem, so gehet dieß die kleinern Takttheile nichts an, als welche in ihrer gehörigen Proportion bleiben, sondern blos die Theile, die der Taktart den Namen geben als $\frac{3}{4}$. Das Ganze von $\frac{4}{4}$teln ist verstümmelt, aber die 8tel, 16tel u. s. w. gelten wie vor. In andern Dingen geht es eben so wie in der Musik, und wenn ich z. E. den Wein nach halben Eymern, oder ganzen rechne oder messe, so geht das die kleinen Maaße des Nössels oder der Kanne nichts an.

§. 3.

Der $\frac{3}{2}$ oder $\frac{3}{4}$ ist zwar erst nach dem $\frac{2}{2}$ oder $\frac{4}{4}$ Takte aufgekommen, vermöge der Benennung der Noten nach ihrem Werthe; aber er ist der Grund aller Trippeltakte.

§. 4.

Alle Taktarten zu betrachten, die am gewöhnlichsten sind, so sind sie in drey Classen zu bringen, und

A.) Die sich in 4 gleiche Theile theilen,

1) Der $\frac{4}{2}$tel Takt. Er wird heut zu Tage meist blos in Fugen gebraucht, und so hurtig, als der $\frac{4}{4}$ Takt gespielet, und ist also meistentheils allabreue, welches Wort allabreue alsdenn entweder drüber geschrieben wird, oder statt des Signi des $\frac{4}{2}$ also vorgezeichnet wird ₵ oder Ƶ oder 2, welches vor allen allabreue Takt vorgezeichnet werden kann.

2) Der $\frac{4}{4}$ Takt. Er wird vorgezeichnet mit einem großen C ohne Striche, zum Unterschiede vom allabreue Takte.

3) Der $\frac{2}{4}$ Takt. Er wird so vorgezeichnet, $\frac{2}{4}$.

B.) Die in 3 gleiche, an sich unzertheilte und natürliche Theile zerfallen, der $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ Takt. Der $\frac{3}{2}$ wird jetzt nur noch in fugierenden Sachen gebraucht, vor diesem aber that er die Dienste des $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ Takte.

C.) Zusammengesetzte Tatcarten.

1) Aus bloßem dreymal wiederholten Tripeltakte der $\frac{9}{4}$ und $\frac{9}{8}$ Takt.

2) Aus zweymal wiederholten Tripeltakte, der $\frac{6}{4}$ und $\frac{6}{8}$ Takt.

3) Aus tripel und viertheiligten Takte der $\frac{12}{4}$ und $\frac{12}{8}$ Takt, worinnen die einzelnen Taktheile zwar gedrittelt sind, das Ganze aber aus $\frac{4}{4}$ besteht, welches auch die Ursache ist, warum man ein Stück im $\frac{12}{8}$ oder $\frac{12}{4}$ Takte, zu einem dazu gesetzten Stücke im $\frac{4}{4}$ oder $\frac{4}{2}$ Takte übereintreffend spielen kann. Eben wie man auch bey dem $\frac{6}{4}$ oder $\frac{6}{8}$ Takte, und $\frac{2}{2}$ oder $\frac{2}{4}$ Takte gegeneinander thun kann. Denn es ist eben, als wäre auf jedem Haupttakttheile eine Triole. — Von guten und schlechten Takttheilen und Noten siehe unten Cap. VIII. vom musikalischen Vortrage, §. 5.

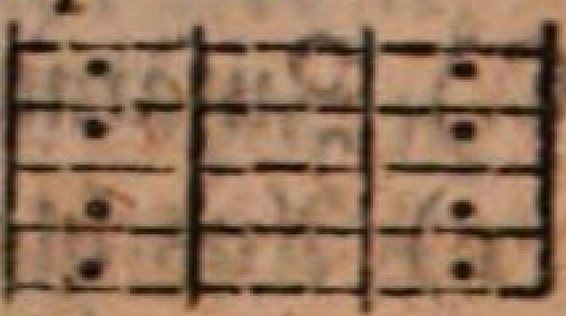
Das 6. Capitel.

Von den musikalischen Nebenzeichen.

Außer den bisherigen Hauptzeichen, nehmlich 1) den Schlüsseln, wovon im I. Cap. gehandelt ist, 2) den Noten Cap. I. und IV. 3) Den Versetzungszeichen Cap. II. 4) Den Pausen und Puncten Cap. IV. 5) Den Taktvorzeichnungen Cap. V. müssen noch einige Zeichen gemerket werden.

1) Das Wiederholungszeichen oder Reprisen.

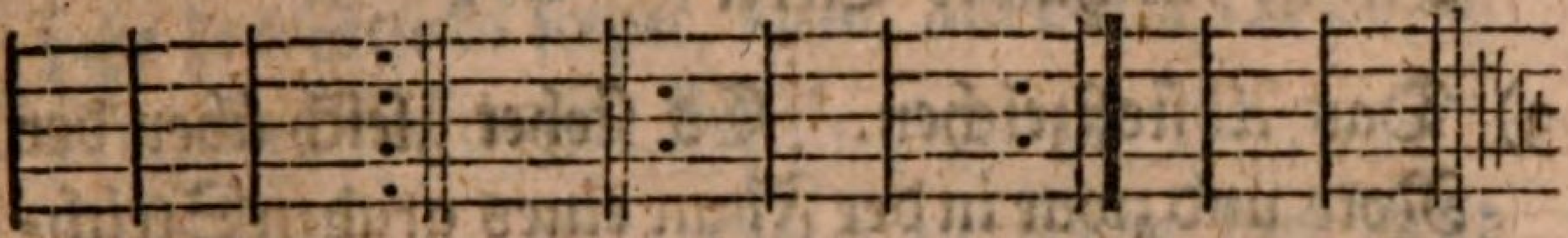
a) das kleine Wiederholungszeichen. Dieses stehet, wenn nur ein oder etliche einzelne Takte wiederholet werden sollen.

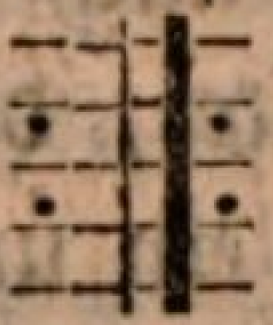
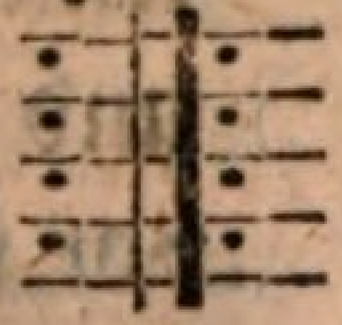


b) Das große Wiederhohlungszeichen ist zweyerley

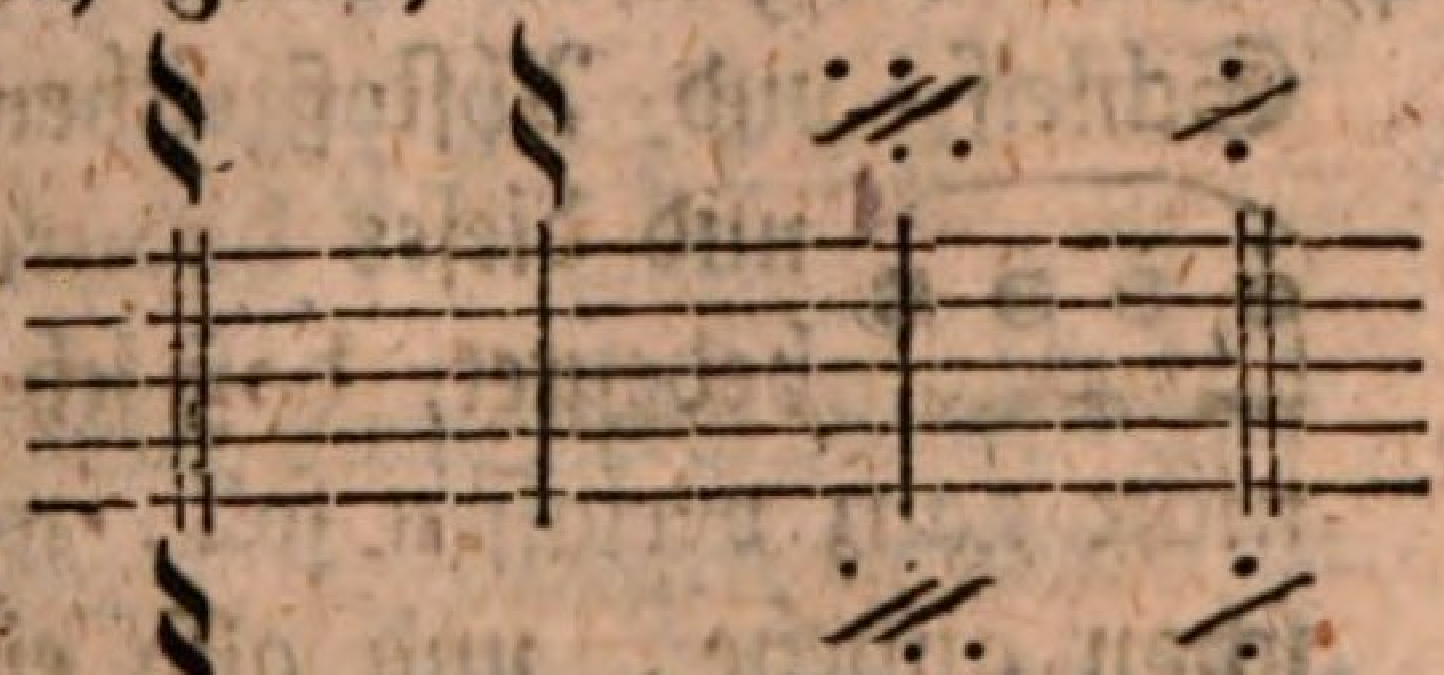
aa) Das einfache, welches nur von einer Seite eine Wiederholung eines ganzen Satzes anzeigt, und kommt also in einigen dem kleinen Wiederholungszeichen gleich. Es stehet also

oder



bb) Das doppelte, welches vor sich und hinter sich eine Repetition anzeigt  oder  wie z. E. mitten in Menuetten und andern Tänzen.

c) Hieher kann auch gerechnet werden das Eintretungszeichen, welches am Anfange des zu wiederholenden Satzes stehet, und



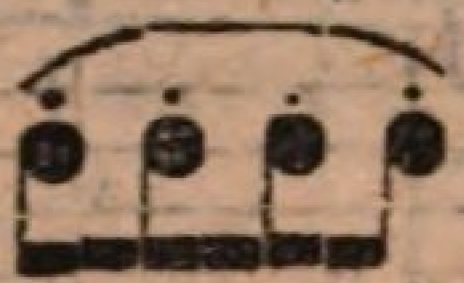
der eben so bezeichnete Rückweiser, welcher zu Ende dieses Satzes stehet, wobey noch bisweilen stehet dal Segno.

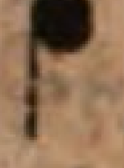
2) Das Schleif- und Bindezeichen, welche beyde Zeichen einerley Figur haben.

a) Das Schleifzeichen ists, wenn die zu schleifenden Noten auf verschiedenen Stellen stehen c h d c e d f d c h a g c und bedeutet, daß die Noten im Vortrage gelinde an einander angehangen werden sollen.

b) Das Bindezeichen ists, wenn die Noten auf einerley Stelle neben einander stehen, und dieß macht aus zwey Noten dem Klange nach eine. Es hindert also den sonst zu erneuenden Anschlag bey der zweyten Note. Als c͡ c. Das Zeichen ist ein halber Cirkel ⁀

3) Das Abstoßzeichen. Es stehet gleich über der Note und zwar in der Figur eines graden Strichleins oder auch eines Punctes, als und bedeutet, daß ich jede so bezeichnete Note vor sich allein und sehr kurz ausüben soll, ohne ihren völligen Werth auszuhalten.

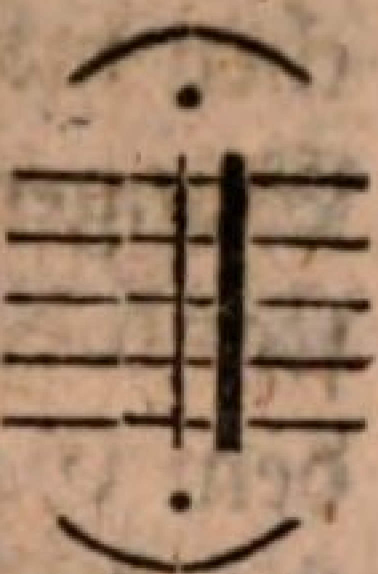
4) Das Tragen der Töne. Hier setzet man daß Schleif- und Abstoßzeichen beyde zusammen,  und dieses dadurch erhaltene Zeichen bedeutet, daß ich den einen Ton noch nicht ganz verlassen soll, wenn ich den andern schon anhebe, und also einen in den andern gleichsam soll hineinziehen.

5) Die Tenute bedeutet, daß ich den Ton sehr stark angeben und so lange, als die Note der Zeit nach gilt, anhalten soll. Sie wird ten: bezeichnet, gleich über derselben Note, die  da gehalten werden soll.

6) Die Fermate siehet aus wie ein Schlußzeichen 𝄐 und ist ein Ruhezeichen. Es zeigt, daß man bey der Note, wobey es stehet, Halte machen soll, bis der ausgehaltene Ton sich nach und nach verliert, wodurch der folgende starcke

auf

auf einmal angeschlagene Ton desto frappanter wird, und die Melodie erweckt.

7) Das Schlußzeichen oder  steht am Ende eines Stücks, oder auch über derjenigen Note, die das Stück beschließt, welche oft im ersten Hauptsatze des Stücks stehet, wenn am Ende Da Capo, oder ein Rückweiser stehet.

8) Der Custos stehet zu Ende der Zeile und zeigt den Platz an, auf welchem in der folgenden Zeile die erste Note stehen wird.

Das 7. Capitel.

Von den Manieren.

Sie werden zum Theile auch durch gewisse Zeichen vorgeschrieben, weswegen sie zwar im vorigen Capitel hätten mit berühret werden können; jedoch da so wohl einige mit Noten vorgeschrieben werden, als auch noch einiges dabey erinnert werden muß, haben wir in diesem Abschnitte zu sehen 1) auf ihre Nothwendigkeit, 2) auf ihre Namen und Zeichen und derselben Ausübung, 3) auf ihren Ort, wo sie erfodert werden, wenn auch keine vorgeschrieben sind.

§. 1.

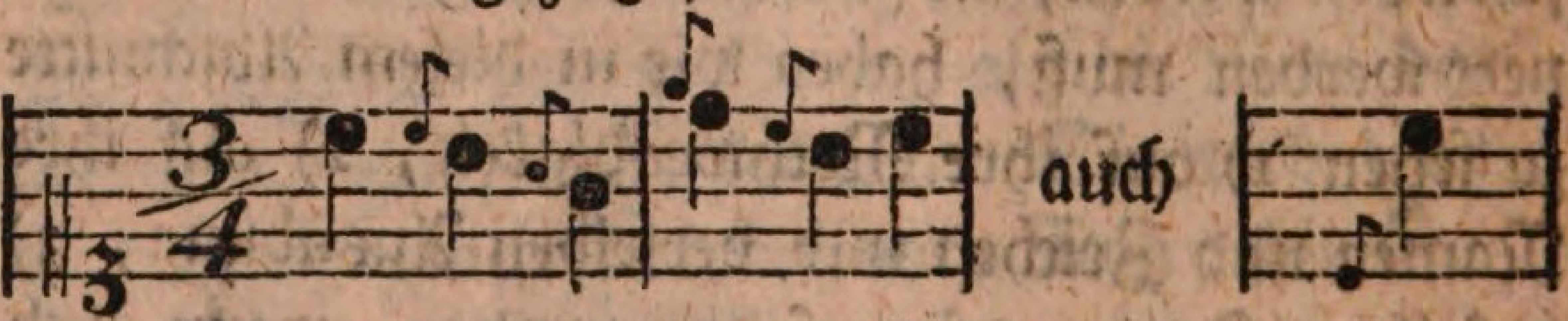
So wie Manieren bey allen und jeden Noten abgeschmackt klingen würden, und wie Herr Marpurg erinnert, ein dergleichen Musiker einem gesprächi-

sprächigen Frauenzimmer zu vergleichen wäre, welches bey jedem Worte einen ehrbaren Knicks machen wollte, so bäurisch ist hingegen der Ton eines Sängers oder Instrumentalisten, der diesen Anstand der Musik gar nicht achtet, sondern eins aus dem Ganzen in einerley Stärke und Zuge herheulen oder wegleyern wollte, ohne sich weder um den Putz des Forte und Piano, noch um die Politesse der Manieren zu bekümmern. Man lasse sich nur einerley Stück von einem geschickten Maitre vorspielen, und denn von einem Anfänger, der es auch noch so richtig spielt, und denn sehe man den Unterschied des Vortrags und der dadurch entstandenen Empfindung.

§. 2.

Die Manieren selbst anlangend, so gehöret hieher

1) Der Vorschlag. Dieser geschicht meistens entweder mit der nächsten Note ober- oder unterwärts und dienet so wohl zur Verstärkung des Tons, als zur Verschönerung der Passage überhaupt. Er wird durch ein kleines Nötchen vor der Note angezeigt, als



Hiebey merke man noch

a) Er muß stärker als die folgende Note selbst vorgetragen werden, weil er die Note anfängt und ihren guten Takttheil inne hat.

b) In nicht zu schnellen Takte, oder Passagen wird er, wenn Töne um eine Secunde und besonders

sonders eine Tertie steigen oder fallen, oft von sich selbst verstanden und nicht erst vorgeschrieben. Jedoch, wenn Abstoßzeichen da sind, bleibt er, wie überhaupt alle Manieren, weg. Auch kann er nicht vor allen schlechten kleinen Noten gebraucht werden.

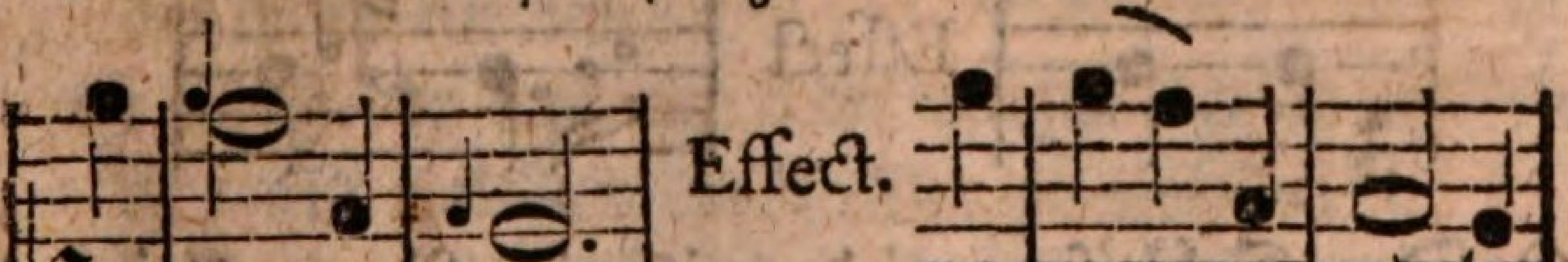
c) Er ist anzusehen als eine schnelle Wechselnote.

2) Der Vorhalt ist eben, wie der Vorschlag, nur daß er länger dauert.

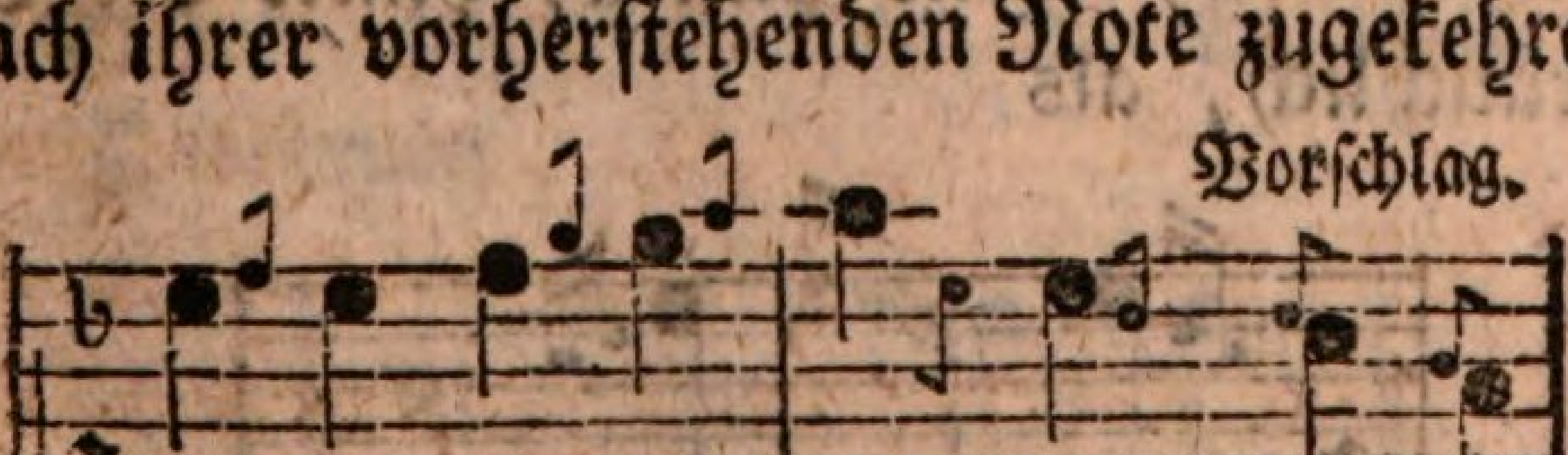
a) Er wird von accuraten Setzern mit eben der Note genau vorgeschrieben, die er der Zeit nach gelten soll. Der Anfänger wegen. Gewöhnlicher Weise aber gilt er die Hälfte der folgenden Note.

b) Wenn die folgende Note einen Punct hat, und also 3 Theile, so nimmt er 2 Theile und läßt der Note selbst nur einen übrig. Oder, er gilt so viel, als die Note, und die Note so viel, als der Punct.

Exempel zu a. und b.



3) Der Nachschlag schlept einen Ton hinter einer Note schwach nach, hinter der er stehet, und werden meistens die Schwäntzchen der kleinen Note nach ihrer vorherstehenden Note zugekehret, als

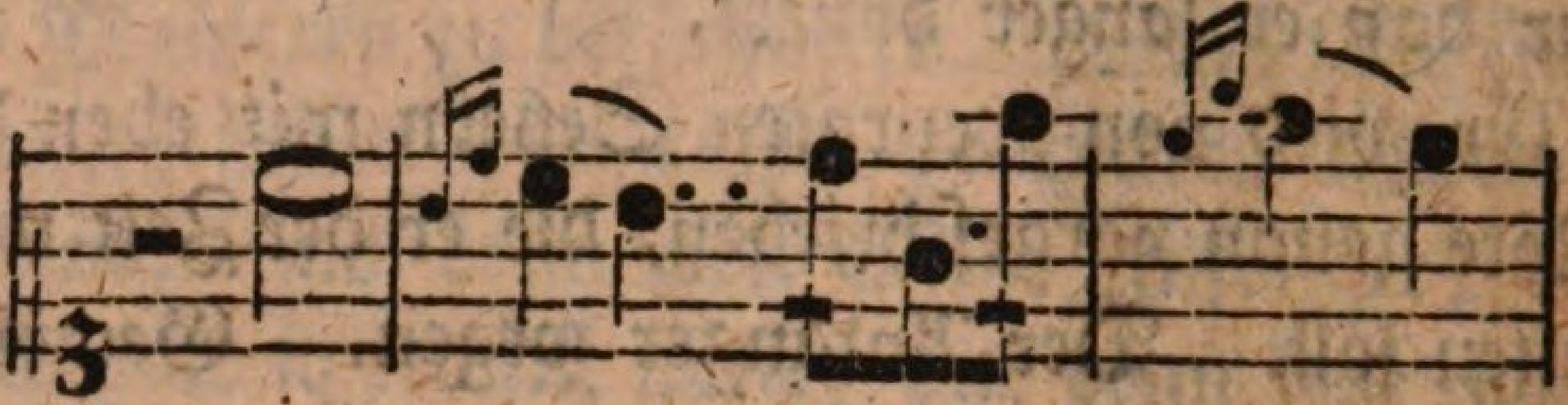


im

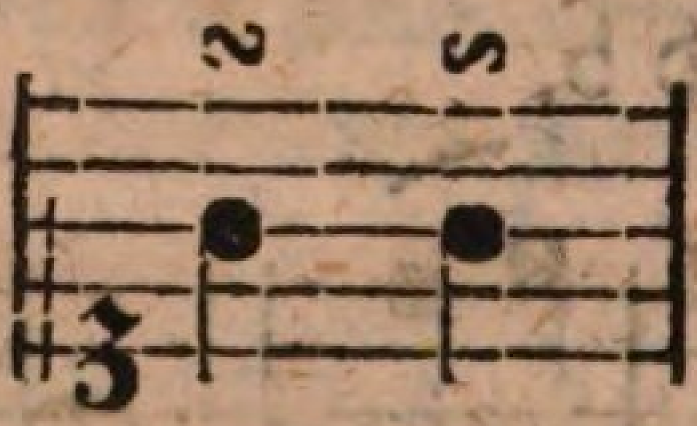
im zweyten Takte stehet der Vor- und Nachschlag beysammen zwischen c. und a.

Not. Er ist allezeit eine durchgehende Note.

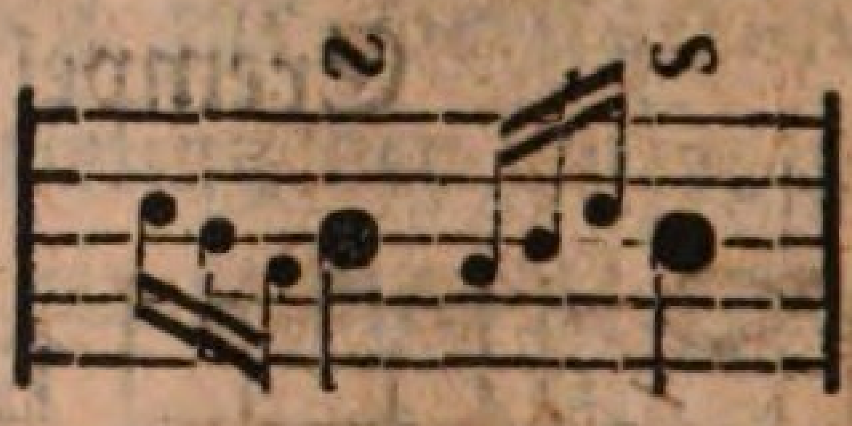
4) Der Doppelvorschlag, schlägt 2 Töne vor der Note vor, einen unter der Note und einen über der Note, und werden diese zwey kleinen Nötchen dem Tone vorgesetzet, als



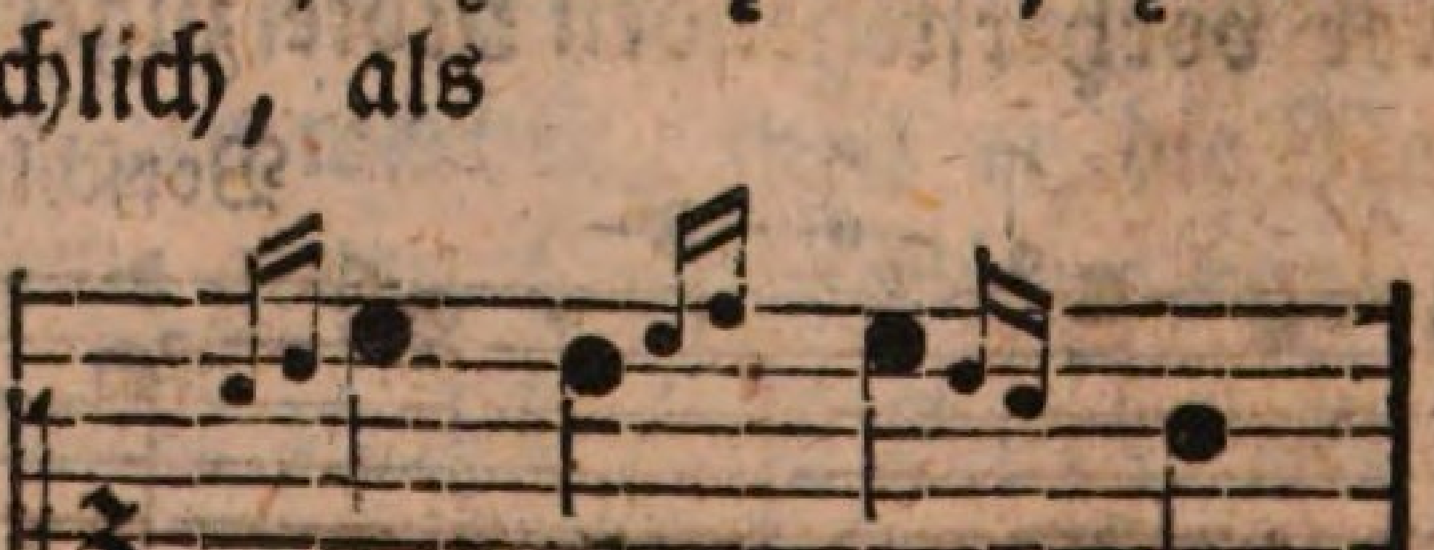
5) Der Doppelschlag schlägt drey Töne vor der Note vor, neinlich den nächsten oberwärts und unterwärts und in deren Mitte den Hauptton zum Voraus. Die Noten werden nicht dabey geschrieben, sondern die Signa ~ und ∽ Ihre Bedeutung ist diese



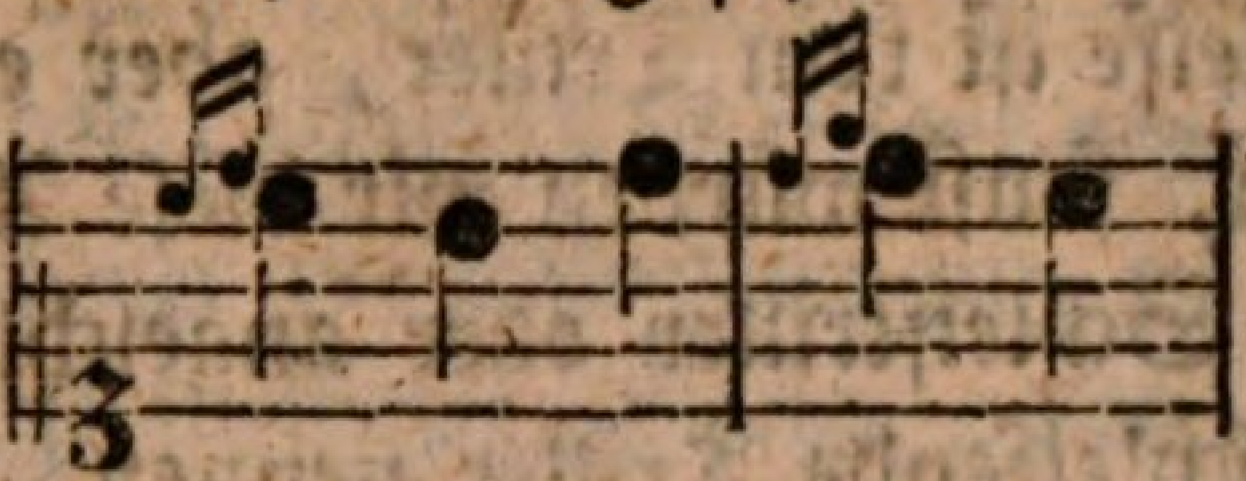
Effect



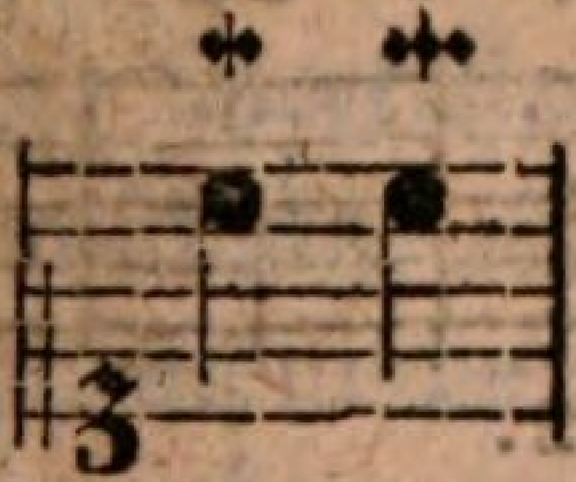
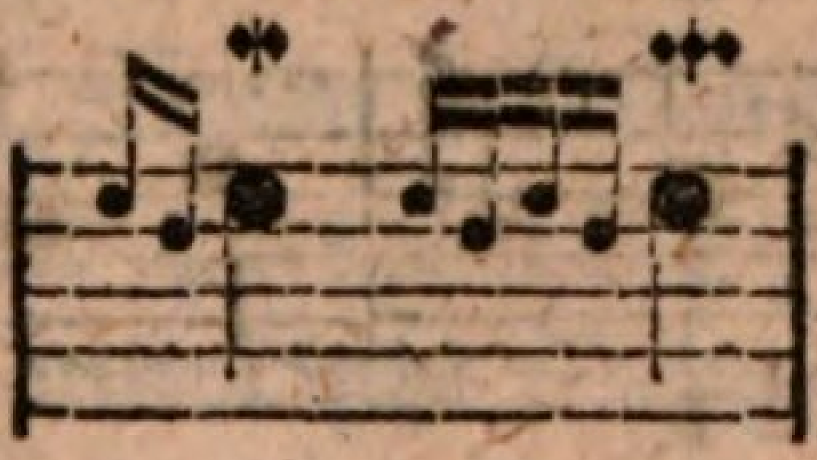
6) Der Schleifer wird mit ein Paar kleinen Nötchen vor der Note angezeigt, und wird theils hurtig, theils auch langsam geschleifet. Er ist wie der Vorschlag und Nachschlag theils vornen, theils hinten, hinter der Note gebräuchlich, als



7) Der Schneller nimmt den Ton selbst und den nächsten oberwärts voran vor dem Tone, und wird mit Nötchen vorgeschrieben.



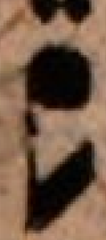
8) Der Mordent ist ein umgekehrter Schneller. Nur mit dem Unterschiede, daß er auch langsam und vervielfältiget vorgetragen werden darf, dahingegen der Schneller so flüchtig, als möglich vorbeygehen muß. Er wird nicht mit Noten, sondern mit dem ⁎ oder ⁎⁎ bezeichnet.

 Effect. 

9) Die Triller. Ueberhaupt ist ein Triller eine schnelle und oft wiederholte Abwechselung zweyer neben einander stehenden Töne. Es ist aber dabey zu merken,

a) Daß der unterste Ton allezeit der Hauptton ist, auf welchem der Triller gemacht wird.

b) Daß allezeit nicht der Haupton, sondern der Nebenton oberwärts den Triller anfängt. Wenn also z. E. c soll betrillert werden, so fängt d an d c d c d c d c.

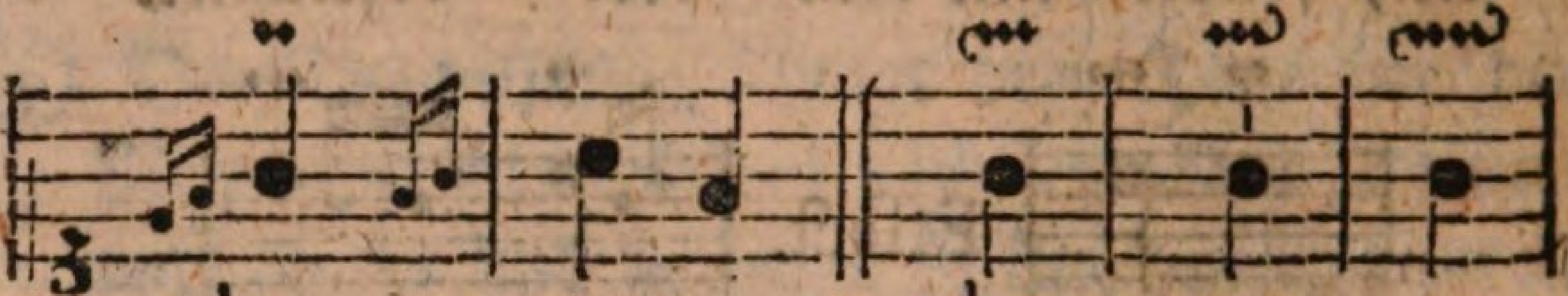
c) Er wird vorgeschrieben, tr. *tr*, oder ⁎⁎ oder ⁎⁎⁎  bedeutet

d) Wenn

d) Wenn eine Schleife vor oder nach dem Triller steht, so heißt er ein Doppeltriller. Dieser Name ist zwar der Sache nicht gemäß, denn eine Schleife ist kein Triller, aber er ist einmal eingeführt, sonst würden wir diese Art der Triller lieber Schleiftriller oder angeschleifte Triller und nachschleifende Triller nennen. Hiebey

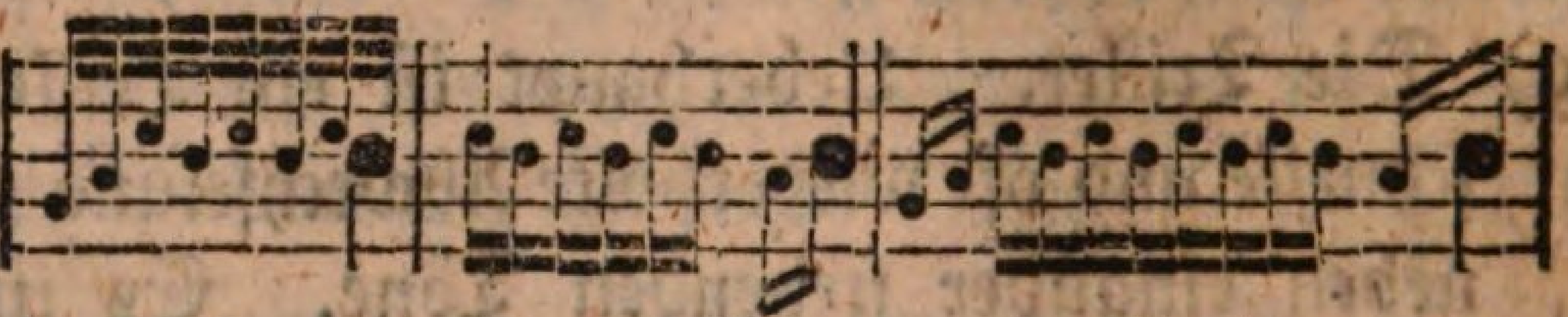
1) Die Schleife kann, besonders, vor den Triller gesetzet werden.

2) Man kann sie durch ein Häckchen an das Signum des Trillers anhängen, vornen oder hinten, oder vornen und hinten zugleich.



ad 1. ad 2.

Effect



10) Die Bebung, ist auf Clavieren, Geigen, Lauten, Cithern ꝛc. ein starkes und zitterndes Eindrücken mit den Fingern auf die Saite, bey einem langen Tone, oder bey einer tenute. Sie wird meistentheils nicht vorgezeichnet, sondern findet bloß im Vortrage statt. Jedoch bisweilen findet man sie Anfängern zu Liebe, welche noch nicht wissen, wo sie Manieren anbringen sollen, also vorgezeichnet

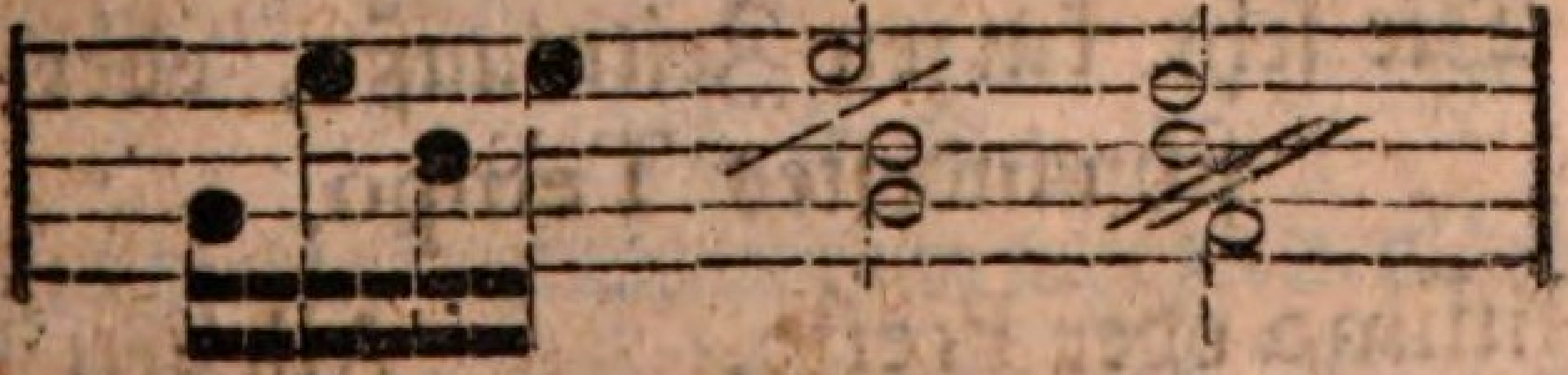
11) Das Aufschwellen oder Wachsen des Tons. Es wird ebenfalls nicht vorgeschrieben, wenn es auf einer langen Note geschicht, wenn es aber

nach und nach bey mehrern auf einander folgenden Tönen geschehen soll, bis endlich der höchste Grad der Stärke kommt, so stehet über dem Anfange der Passage das Wort crescendo, oder in einer Folge diese Wörter pp. p. pocf. f. ff. das heißt pianissime, piano, poco forte, forte, Fortissime. Das Aufschwellen auf einzelen langen Tönen findet statt bey den Sängern, Flöten, Hautbois, Hörnern, Fagotts und Geigen allerley Art.

12) Das Abnehmen des Tones auf langen einzelen Noten, ist das Gegentheil vom Aufschwellen.

13) Die Verkleinerung der Noten, da man als Nachschläge allerley theils harmonische, theils unharmonische und blos melodische Nebennoten hinter einer langen Note nimmt, die Melodie singbarer zu machen.

14) Das árpeggio oder die Zergliederung und Brechung einer großen Note in mehrere kleine. Diese Figur gehöret eigentlich blos vor Instrumente, und ist eine Setzfigur, jedoch wird sie oft nur einmal vorgeschrieben, und wenn die folgenden Accorde auf eben die Weise gebrochen werden sollen, wird das arpeggio nur durch ein Zeichen vorgeschrieben; also mit ein oder zwey Querstrichen.



Das 8. Capitel.

Vom muſikaliſchen Vortrage.

Da im Vortrage eines muſikaliſchen Stücks von Leuten, die keine Gelegenheit gehabt haben, eine ächte Muſik in Capellen, oder Concerten zu hören, ſo viele Fehler begangen werden, ſo iſt nöthig, allen Anfängern in der Muſik dieſe allgemeine Regeln zu geben.

§. 1.

Ehe man ſpielet, ſehe man genau auf den Schlüſſel, auf die Vorzeichnung und Tonart.

§. 2.

Man ſehe auf die Taktart. Jedoch da dieß noch nicht zureichet, weil eine und eben dieſelbe Taktart bald hurtig, bald langſam geſungen und geſpielet wird, ſo ſehe man auch auf das Tempo, welches einen längern oder kürzern Maaßſtab der Zeit vor jeden Takt anzeigt, wie hurtig oder langſam ich muſiciren ſoll.

Hiebey muß man ſich die Kunſtwörter bekannt machen, die das Zeitmaaß jedes Taktes verlängern oder verkürzen. Dieſe ſind.

1) Die ſehr kurzen Zeitmaaße, oder geſchwindeſtes Tempo.

Preſtiſſimo oder Preſto.	Allegro aſſai.
Allegro di molto.	Allegriſſimo.

2) Ziem-

2) Ziemlich geſchwindes Tempo.

Poco preſto. Allegro. Vivace.

3) Mittelmäßig geſchwindes Tempo.

Allegro ma non troppo. Allegretto. Poco allegro. Un poco vivace, oder poco vivace. Moderato.

Unter denen Zeitmaaßen, die ein langſames Stück anzeigen, ſind

1) Die ſehr langſamen Zeitmaaße oder ſehr langſames Tempo.

Adagio di molto. Adagio aſſai.
Largo di molto. Largo aſſai.

2) Ziemlich langſames Tempo.

Adagio. Largo. Lento.

3) Nicht ſehr langſames Tempo.

Poco adagio. Poco largo. Largo ma non troppo. Larghetto. Andante. Andantino. Moderato.

Tempo di primo, kommt hauptſächlich in ſolchen Stücken vor, worinnen mehrerley Takt oder Tempo iſt, als z. E. wenn in einer Arie der zweyte Theil eine andre Taktart gehabt hat oder ein ander Tempo, als der erſte, ſo ſtehet nach dem Schluſſe des zweyten Theils zu Anfange der letzten Takte, die eine Einleitung in den erſten Satz ſind, oder vielmehr über denſelben Tempo di primo, damit man ſich ſo gleich erinnere, wie man das erſte geſpielet habe.

§. 3.

Außer dieſen Kunſtwörtern wegen des Zeitmaaßes ſind noch mehrere Wörter vor den Affect und Charackter eines Stückes, welche auch zu Anfange drü-

der geſchrieben werden. Sie bezeichnen auch ihrem Charackter nach den Takt, weswegen ſie auch bisweilen zum Theil allein geſetzt werden, ohne erſt ein beſonders Tempo voranzuſchreiben. Sie kommen, wie die Kunſtwörter des Tempo ebenfalls, auch öfters mitten in einem Stücke vor, wenn ein andrer Affect gefordert wird, welches hauptſächlich in Singeſtücken, des Affects wegen geſchiehet, den der Text mit ſich bringet, desgleichen in Pantomimen.

1) Unter die ſehr langſamen gehören. Doloroſo, Languido, Meſto, Lagrimoſo, Lugubre, Lamentabile. Die Schmerz, Traurigkeit und Kummer anzeigen.

2) Unter die mittelmäßig langſamen gehören. Pomposo, Maeſtoſo, Grave, erhaben, prächtig. Ferner affettuoſo, amoroſo, grazioſo, ſoave, oder ſoavemente, con tenerezza, luſingando, dolce dolcemente, zärtlich, angenehm, ſchmeichelnd, ſanft. Arioſo, Cantabile freymelodiſch.

3) Etwas hurtiger gehen dieſe Characktere. Con discrezione oder al tempo giuſto. Tranquillamente, mittelmäßig, gelaſſen.

4) Unter die ſchnellern gehören. Scherzando und con ſpirito, oder ſpiritoſo, Furioſo, leichtſinnig, lebhaft, munter, raſend und wütend.

5) Etliche richten ſich nach der Bewegung gewiſſer Tänze, als: ſiciliano oder alla ſiciliana $\frac{6}{8}$ Takt, oder Tempo di Minuetto.

6) Etliche zeigen keinen Affect und Taktmaaß, sondern nur eine besondre Art zu spielen an. Als: Sostenuto, angehaltene Töne, Staccato, abgestoßen, Sempre piano, das ganz Stück schwach.

Die Geiger merken noch,

Con Sordino mit dem Dämpfer, senza Sordino ohne dem Dämpfer, coll'arco mit dem Bogen, pizzicato gekneipt mit dem Finger, ohne zu streichen.

§. 4.

Das forte und piano, welches eben zu voriger letzten Classe gehört, ist eine Sache, auf welche nicht fleißig genug Achtung gegeben werden kann. Es zeigt die Stärke und Schwäche des Tons an.

Folgendergestalt.

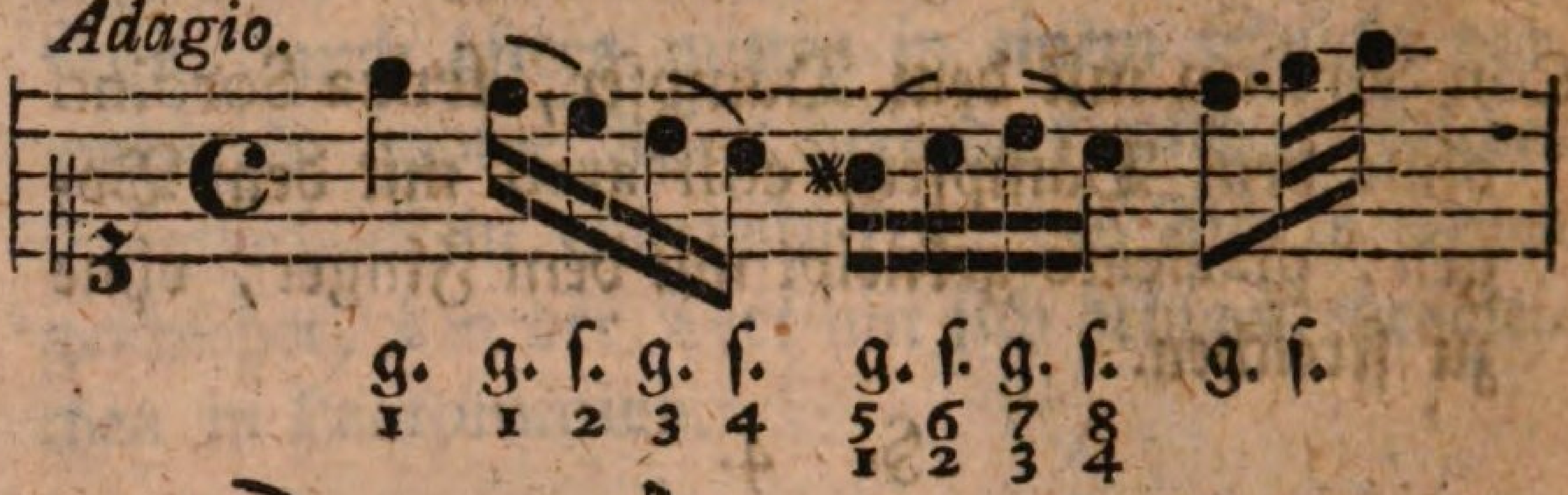
Daß	pianissime bedeutet - -	sehr leise.
	piano - - - - - - -	leise.
	poco piano - - -	etwas sacht.
	fortissime - - - -	sehr stark.
	forte - - - - - -	stark.
	poco forte - - -	etwas stark.
	mezzo forte - -	mittelmäßig stark.

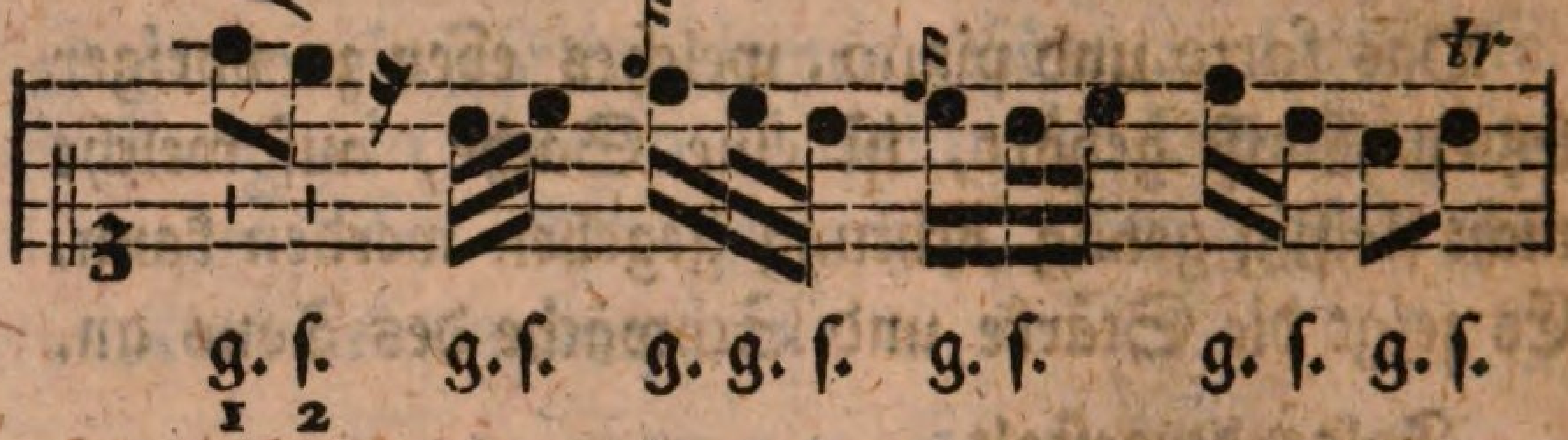
§. 5.

Man gebe wohl Achtung auf die guten und schlechten Noten und Taktheile. Diese aber sind

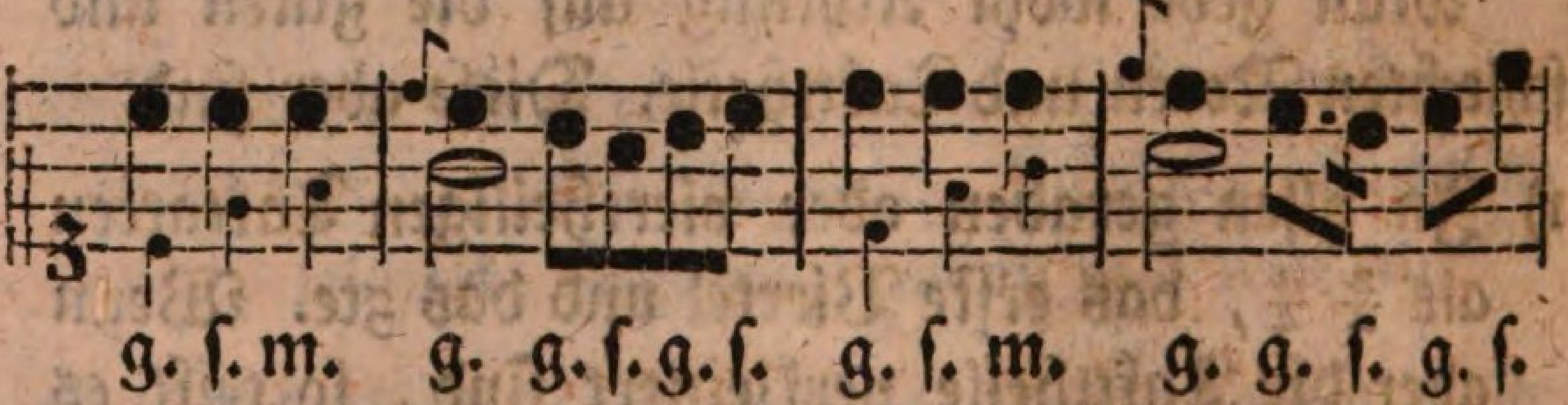
1) In allen geraden oder viertheiligen Taktarten als $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$, das erste Viertel und das 3te. Wenn aber die Taktheile verkleinert sind, so trift es ebenfalls immer die 1ste, 3te, 5te, 7te Note, wenn nemlich die Noten gleich sind, als wenn

z. E. lauter Sechzehntheile da sind, so ist das 1. 3. 5. 7. gut, das 2. 4. 6. 8. sind schlechte. Wenn die kleinern Noten aber ungleich sind, so ist immer der Anfang jedes Viertheils oder Achtels gut, als





2) In allen natürlich dreytheiligen Taktarten ist das erste Haupttakttheil gut, das 2te schlecht, das dritte mittelmäßig oder gut. So ists im $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ Takte, wenn aber diese Haupttakttheile in kleine Noten zerfället werden, so ists, wie oben, nemlich das 1. 3. 5. ꝛc. 16 theil, 32 theil oder 8 tel ist gut, und 2. 4. 6. schlecht, wenn sie egal seyn, wenn sie aber nicht egal sind, so ist der Anfang jedes Viertheils oder Achtheils gut.



3) In zusammengesetzten Taktarten, die da bestehen,

a) Aus bloßem Tripeltakte dreymal wiederholt als $\frac{9}{4}$ $\frac{9}{8}$ Takt. Dieſen Takt ſiehet man an wie den $\frac{3}{4}$ Takt, und wie da das 1. und 3 Viertel gut iſt, ſo iſt hier das erſte Taktglied der erſten drey 4tel im $\frac{9}{4}$ oder der erſten drey 8tel im $\frac{9}{8}$ Takte gut. Die folgenden Achtel ſchlecht, und die letzten drey wieder gut. Jedoch muß noch ein innerer Unterſchied in dieſem Achtel ſelbſt beobachtet werden, ſo daß auch in dem mittelſten ſchlechten Taktgliede das 1ſte 8tel etwas beſſer iſt als das 2te und das 3te mittelmäßig. Bey kleinern Noten verfährt man, wie oben im $\frac{3}{4}$ Takte.

b) Aus zweymal wiederholten Tripeltakte. Dieſer iſt dem $\frac{2}{4}$ Takte ähnlich, und alſo muß z. E. im $\frac{6}{8}$ Takte das 4te Achtel ſtark oder gut ſeyn, weil es gleichſam der Anfang des 2ten Viertels iſt. Uebrigens gilt bey einzelen Theilen, was oben beym $\frac{3}{4}$ oder ſchlechten Tripeltakte erinnert worden iſt.

c) Aus Tripel und 4theiligen, oder 4 mahl wiederholten Tripeltakte, wohin der $\frac{12}{4}$ und $\frac{12}{8}$ Takt gehöret. Hierinn beobachtet man erſtlich vornehmlich die Regel des 4 theiligen Taktes, und alſo iſt das erſte Gedritte gut, die folgenden 3 Noten ſchlecht, der dritte Haupttakttheil, oder, das dritte Taktglied gut, und die letzten drey Noten ſchlecht. Jedoch in dieſem 4 Taktgliedern ſehe ich in jedem Gliede bey ſeinen $\frac{3}{4}$ oder 3 Achteln auf die Regeln des einzelen Tripeltaktes.

Die guten Takttheile und guten Noten werden stärker vorgetragen, als die schlechten, daher auch die Vorschläge stärker klingen, als ihre Noten selbst denn sie fallen auf den ersten und also guten Theil einer Note und werden nur etwas kürzer gespielt, als die Wechselnoten, wenn sie ordentlich da stehen.

Es sind aber

Wechselnoten und durchgehende Noten solche Noten, die nicht zur Harmonie gehören, sondern blos zur Melodie und Verzierung einer Stimme, jedoch mit dem Unterschiede, daß 1) **Wechselnoten vor der Hauptnote vorhergehen, 2) durchgehende aber dahinter her kommen.**

§. 6.

Man gebe durch das ganze Stück von Note zu Note genau Achtung auf die dabey stehenden Manieren und Zeichen, damit durch die Manieren der Vortrag angenehm werde, und durch Beobachtung der Zeichen alle möglichen Fehler verhütet werden. Besonders müssen Anfänger mehr reflectiren auf das forte und piano, dessen Mangel es eben ist, der in kleinen Oertern, wo die jungen Leute, die die Musik bestellen, wenig oder gar nichts reelles gehört haben, alle, und besonders die Kirchenmusik so ekelhaft macht, daß ein Musiker entweder, wenn die Instrumentalisten geschickt sind, den armen Sänger oder Choralisten bedauret, der sich anstrengt, um sein Stück recht mit Force herzuschreyen, oder zu heulen; oder daß er sich über die Instrumentalisten ärgert, die so fleißig auf den Geigen kratzen und ins Wesen hineingeigen,

gen, oder auch die Hautbois und Flöten nicht zu moderiren wiſſen, ſo, daß man nur ſelten einmal einen Gall von dem armen Märtyrer hört, der, wenn er verſtanden ſeyn will, ſich ſo angreifen muß, daß er aller Augenblicke Gefahr läuft, ſich zu zerſprengen. Hierzu kömmt noch der Fehler unwiſſender Organiſten, die ihre Orgel in allen Abſichten vor das Hauptinſtrument halten, daher ſie ſich nicht ſcheuen, mit einem Dutzend und mehrern Stimmen ſo ein Geheul zu machen, daß man keinen Sänger, noch Inſtrumentaliſten deutlich verſtehen kann.

Hieraus fließen folgende Regeln.

Wir wollen bey der Kirchenmuſik, als der edelſten unter allen den Anfang machen. Wie nun derſelben Endzweck die Erbauung der Zuhörer iſt, ſo muß man auch allen Fleiß darauf verwenden, ſie dieſem hohen Endzwecke gemäß einzurichten, und alles abſchaffen, was dieſelbe undeutlich, eckelhaft oder auch nur unangenehm machen kann, und kurz, alles, was ihrem Endzwecke zuwider iſt.

A) Bey der Kirchenmuſik, wo Sänger und Inſtrumentaliſten zugleich muſiciren, iſt folgendes zu bemerken.

a) Ueberhaupt. Alle Muſici müſſen den Sänger, oder das Chor, als die Hauptperſonen anſehen, deren Geſang ſie nur einnehmender und erbaulicher ſollen machen helfen durch ihre Einleitung in ihren Geſang und durch ihre Begleitung deſſelben.

b) Insonderheit merke sich jede Art der Musicirenden diese Regeln.

1) Der Baß sey stark, aber doch der übrigen Musik proportionirt. Folglich nehme sich in Acht

a) Der Violonist und die Fagottisten, daß sie sowohl, als die Violoncellisten bey jedem piano, und besonders beym Anfange des Sängers, so bald er eintritt, die Saiten mit dem Bogen sehr leicht berühren, und die Fagottisten, daß sie alsdenn nicht schnarren, sondern Flötenmäßig blasen, oder oft gar schweigen, bis der Sänger wieder schweiget, oder forte kommt, da sie mit den andern Bässen stark wieder eintreten.

b) Der Clavicembalist (wenn einer da ist) accompagnire, und besonders beym piano so kurz, als möglich und ziehe die Finger gleich von den Accorden ab. In Recitativen kann er bisweilen des arpeggirens, oder der zergliederten und gebrochenen Accorde mit gutem Erfolge sich bedienen. Triller darf er gar nicht machen mit der rechten Hand, denn er soll keine Melodie spielen.

c) Der Organist nehme die Accorde kurz und heule nicht durch das Liegenbleiben, auch nicht durch das Schleppen der Töne. Hauptsächlich hüte er sich vor vielem Stimmen ziehen. Und merke,

1) Alle Schnarrwerke, und alle schreyende Stimmen, als Mixturen, Zymbeln, Quinten,

Sexten,

Sexten, Sedecimen ꝛc. ꝛc. müssen bey der Musik ganz weg.

2) Wenn die Kirche und Orgel klein ist, und also der Schall bald ausfähret, ists genung ein achtfüßiges Gedaktes, oder, wenn es zu schwach gearbeitet ist, zwey achtfüßige Register im Manuale zu nehmen, und im Pedale ein 16 füßiges oder höchstens zwey, und noch ein achtfüßiges Principal zum forte, und zum stärksten forte ein vierfüßiges, welches jedoch lieber gar wegbleibt. Und dennoch, wenn der Sänger anfängt und das piano wird, muß er das achtfüßige Register hineinstoßen, daß der Baß nicht die piano spielenden Geigen und Flöten überschreyt. Desgleichen muß er die Töne kurz abstoßen, daß nichts heult; außer wenn er eine lange Note aushalten soll. Wenn die Orgel zwey Claviere hat, so braucht er im Pedale bloß zwey sechzehnfüßige Stimmen, oder eine, wenn sie stark ist. Im forte kann er den Baß verstärken, wenn er mit der linken Hand auf dem einen Manuale spielt, wo er zwey achtfüßige gezogen hat, und ein 16 füßiges, wenn eins da ist, und mit der rechten Hand nimmt er die Accorde auf dem schwächern Claviere, wo nur eins gezogen ist. Im piano aber gehet er mit beyden Händen aufs schwache Clavier, und diß thut er auch in den Recitativen, um den Sänger nicht zu verdunkeln, von welchem man alsdann keine Sylbe verhören muß.

3) Wenn

3) Wenn die Kirche und Orgel ſehr groß iſt, ſo hört man den Schall der Stimmen, welche tief in der Orgel ſtecken, nicht ſo ſehr, und kann der Organiſt nehmen im Manuale 16 und 8 Fuß gedackt beyſammen, und im Pedale 32 Fuß Unterſatz, 16 Fuß und 8 Fuß gedakt beyſammen. Das achtfüßige bleibt jedoch in Recitativen und im piano lieber weg.

4) In Recitativen bleibe er nicht mit den Accorden ſtets liegen, ſondern gebrauche ſich, um das Geheule zu vermeiden, der zergliederten, oder gebrochenen und arpeggirten Accorde, und vermeide überhaupt alle Triller gänzlich, welches den Sängern und Inſtrumentaliſten allein zukommt. Oft laſſe er im Recitative nach angeſchlagenen Accorde den Baß allein, bald im Pedale bald im Manuale ſtehen, je nachdem es die Umſtände mit ſich bringen. Desgleichen richte er ſich, wie alle Inſtrumentaliſten, nicht bloß nach dem Takte in Recitativen, ſondern nach dem Sänger, welcher ſich, um ſeinem Vortrage eine Geſtalt zu geben, an keinen genauen Takt bindet.

5) Das Mitſpielen der Melodie iſt dem Organiſten gänzlich verbothen, und muß er bey ſeinen Accorden bleiben, außer in Recitativen kann er bisweilen, wenn der Sänger ungeübt iſt und fehlet, oder dubiös wird, demſelben etliche Töne einhelfen.

2) Die Violiniſten und Bratſchiſten, wie auch Flöteniſten, Hautboiſten und alle Muſici, müſ-

ſen

sen bey Anfange auf denjenigen genau Achtung geben, der entweder die Hauptstimme, oder den Takt führet, um gleich mit den ersten Noten im ersten Takte das Tempo accurat zu treffen, damit die ersten drey Takte nicht die drey Hundetakte werden, wie sie Herr Telemann oft genennet hat. Bey der Kirchenmusik ist diejenige Person, auf welche man Acht geben muß, gewöhnlicher Weise der Taktgeber, welcher wegen ungeübter Sänger und schlechter Instrumentalisten wirklich oft nöthig ist. Sonst aber ist es der Hauptviolinspieler bey der ersten Violine, auf dessen Anfang und Strich man Achtung geben muß. Im Spielen selbst muß der Hauptgeiger bey der ersten Violine sowohl als alle Musici (oder wenn sie es noch nicht verstehen, oder zu weit auf dem Chore stehen, und entweder es nicht hören und sehen, oder noch nicht Uebung haben, schon aus den Passagen zu schließen, daß nun der Sänger wieder anfange, so müssen sie auf den ersten Violinisten Acht geben, und er selbst muß sie erinnern durch winken, nicht aber durch Pischen und Zischen, wie oft geschieht) wohl Achtung geben, wenn der Sänger eintritt, wo sie so gleich piano spielen, außer wenn ein ausdrückliches forte oder poco forte wegen eines besondern Affects da stehet. So bald aber der Sänger schließt, müssen sie mit aller Stärke, doch ohne Kratzen, wieder eintreten. Auch müssen sie fleißig im piano Achtung geben, daß sie oft eine einzele Note, die mit forte bezeichnet ist, stark vortragen und nichts übersehen.

3) Der

3) Der Sänger ist die Hauptstimme um dessentwillen die andern alle musiciren, folglich sind sie alle, so lange er singet, nichts als Accompagnement. Hieraus ergiebt sich, daß der Sänger verlangen kann, daß keiner sein Instrument vorzüglich hören lassen darf. Der Sänger muß aber selbst nicht stets schreyen, weil er sich als die Hauptstimme ansiehet, sondern seinen Vortrag durch Stärke und Schwäche abwechselnd angenehm machen, und dieß kann er thun, wenn ihn kein Instrument durch sein Geschrey irret und incommodiret. In der Stärke seines Vortrags hat er sich zu richten: 1) nach seiner Stimme, 2) nach dem großen oder kleinen Orte, den er ausfüllen soll, und je nachdem es in demselben schallt. Wer z. E. in einem Zimmer bey einer Kammermusik so stark singen wollte, als in der größten Kirche, der würde die Zuhörer betäuben. 3) Nach dem Affecte, den er exprimiren soll.

4) Trompeter und Pauker müssen nicht lärmen, wie bey einem Rondeaux, oder wie bey einer Intrada die sie vom Stadtthurme blasen, weil sonst das Chor Trompeter die ganze Musik völlig überschreyen würde, sondern mit Affect und Moderation blasen und schlagen, besonders muß sich der Pauker in Acht nehmen, und selten einmal scharf einschlagen, außer beym äußersten forte und beym Schlusse. Er thut am besten, wenn er den Musikdirector bittet, ihm sein piano oder forte bey jeder Note vorzuschreiben.

5) Vom

5) Vom Einſtimmen der Inſtrumente zur Muſik iſt zu merken.

1) Daß es nicht auf die letzte Stunde geſchehen ſoll, weil ſonſt der Organiſt oft plötzlich ſein Präludium ſchließt, und manches Inſtrument unrein bleibt. Unter dem Hauptliede vor der Muſik muß es geſchehen.

2) Daß die Geiger große und kleine Geigen mit dem Bogenſtriche, und nicht durch Kneipen probieren müſſen, da der Bogenſtrich den Ton viel accurater angiebt, beſonders wenn, wie täglich geſchicht, die Saiten nicht recht rein gefunden werden.

3) Daß die Trompeter und Hautboiſten ꝛc. ꝛc. nicht das ganze Präludium hindurch ſchmettern und blaſen dürfen, und höchſtens ein Ton hinreicht zu probieren, ob ſie den rechten Anſatz haben.

Not. Dieß kann ihnen der Organiſt am beſten abgewöhnen, wenn er nicht in einem fort präludirt, ſondern hin und her abſetzende Paſſagen macht, da bey dem plötzlichen und öftern Stilleſeyn der Orgel die Trompeter ſcheu werden, und ſich hüten, weiter fort zu präludiren, und es dem Organiſten allein überlaſſen, welcher jedoch nicht Viertelſtunden lang präludiren darf, weil er ſonſt den Zuhörer zu Anhörung der Muſik ſchon müde gemacht hat.

6) Der Taktgeber, welcher freylich bey ungeübten Choraliſten und Inſtrumentaliſten nöthig iſt, hüte ſich vor allen Grimaſſen. Denn

vor diesen gab man sich mehr Mühe, ihn zu sehen, als heut zu Tage, da man wünschet, daß nirgends mehr einer nothwendig wäre, oder daß er nur etwa die drey ersten Takte eines Stücks anschlagen möchte, und etwa sonst einmal in einem Nothfalle ein paar Takte einer fehlenden Stimme durch den Takt zu rechte wiese. Wobey er jedoch niemals ängstlich thun muß, vielweniger zornig, als welches in der Kirche sich schlecht schickt. Ich erinnere mich, daß durch den Zorn und das ungestüme zurecht weisen des Taktgebers nicht nur der Sänger irritirt worden, weil er sich vor der ganzen Gemeine wegen eines versehenen Taktes prostituirt sahe, sondern die ganze musicirende Gesellschaft halb confuß worden, die mehr auf das unerwartete Lärm, als auf ihre Stimme zu der Zeit acht giebt. Desgleichen muß kein Stadtmusicus seiner Gesellen und Lehrlinge wegen bey jedem Taktschlage so auftreten, daß man glaubt, man sey in einer Papiermühle oder in einem Hammerwerke, denn in einer wohlbesetzten und bestellten Musik muß sich nichts fremdes weder sehen noch hören lassen.

B) Vor die bloße Instrumentalmusik.

Hierher gehört, was vorher vom Stimmen der Instrumente No. 5. wie auch bey den Violinisten No. 2. wegen des Takts oder Tempo, desgleichen wegen des piano und forte und andern Dingen erinnert worden. Desgleichen bleibt die Regel, daß keine Stimme gegen die

andern

andern zu stark seyn muß, sondern in allen gegen einander Proportion da seyn soll. Man könnte nach der Menge der Instrumentalisten die Stimmen etwan so besetzen, wenn eine espece von Concert herauskommen sollte.

1) ein sehr schwaches Chor.	2) ein etwas stärkeres.
1 oder 2 erste Geigen.	Man bringe den großen
1 zweyte oder 2.	Violon hinzu, und
1 Viola.	2 Hautbois.
1 Violoncello.	1 Clavessin.
1 Fagott.	
1 Clavessin.	
7 bis 8 Personen.	10 oder 12 Personen.

3) ein vollständigers
5 oder 6 erste Geigen.
4 oder 5 zweyte Geige.
2 Bratschen.
2 Violoncello oder eines
2 oder 1 Fagott.
1 Violon und Clavessin.
2 Flute oder Hautbois.
2 Corni oder Clarinen und Pauken.

Wenn auch 20 Musici spielen, so muß ihre Hauptstimme oder Concertstimme doch allezeit vorzüglich können gehöret werden, so bald sie eintritt, als wenn eine Hautbois eine Arie statt der Singstimme bläset oder ein Sänger singet. Jedoch wenn ein Clavier- Flöten- Violin ꝛc. ꝛc. Concert gespielet wird, thut man besser, wenn man jede Stimme nur einzeln und zwar mit den besten Musicis besetzt, die in Bachischen,

Quanzischen, oder Bendaischen u. d. gl. wichtigen Concerts nicht eine Note unexprimirt lassen, und der Concertstimme ihre Arbeit ungemein erleichtern durch ihre accuratesse.

C. Sänger und Instrumentalisten müssen alsammt einerley Affect haben, und der eine seine Stimme nicht so, und ein andrer anders verschönern, oder wohl gar abspielen und singen. Und da alle Stücke entweder traurig oder lebhaft, ernsthaft oder zärtlich sind, so müssen gespielet und gesungen werden.

1) Traurige Stücke mit sehr gezogener Stimme, langsamen Manieren, wachsenden und abnehmenden Tönen auf langen Noten.

2) Lebhafte mit kurzen, starken und oft abgestoßenen Tönen, welche durch häufigere Vorschläge, Triller, Doppelschläge, u. d.gl. verstärkt und verschönert werden, besonders in laufenden Figuren und auf guten Tacttheilen und Tönen.

3) Ernsthafte mit pompösen, dicken und schweren Tönen, welche weniger Manieren annehmen, als alle andre.

4) Zärtliche und singende Stücke mit ein wenig gezogenen und runden Tönen und fein ausgearbeiteten Manieren.

D. Vor die bloße Vocalmusik.

1) Die Stimmen müssen so eingetheilt seyn, daß eine Proportion unter ihnen ist, und keine Stimme die andre überschreyet, und also nicht zwey Discantisten oder Sopranisten, 1 Altist, 6 Tenoristen und 3 Bassisten. Wo aber ja dieser Fehler in einem Stadtchore ist, und man die

Sänger

Sänger nicht anders hat, so muß man die Stimme, die zu stark besetzt ist, gewöhnen schwach zu singen, oder man stellt die höchsten Tenoristen an zu tiefen Altisten oder der tiefsten Tenoristen zum Basse, denn die Baß darf nur ein weniges stärker seyn, als die andern Stim̄en.

2) Jeder Sänger muß, wie auf alle Zeichen, so besonders aufs piano und forte, und auf die guten und schlechten Noten wohl merken. Weil besonders die bloße Vocalmusik sehr schlecht und eckelhaft klingt, wenn es in einem Zuge fortgehet.

3) Nicht nur die Vorzeichnung, das Tempo und der Character und Affect eines Stücks muß betrachtet werden, ehe man singet, sondern man muß sich auch vorher das ganze Stück übersehen, daß man in schweren Passagen die Eintheilung des Textes bey kurzen, springenden, gebundenen oder halbirten Noten wisse, damit hernach nicht ein Stottern, oder Verschlucken des Textes erfolge.

4) Alle Tertien, sowohl große, als kleine müssen so hart, als es ihre Natur leidet genommen werden, desgleichen die Quinten, die man nicht unter sich schweben lassen darf. Besonders muß der Baß, wenn er Quintam toni hat, sich hüten, sie unter sich schweben zu lassen, weil sonst sogleich die Stimme, die die Terz davon hat mit ihm herunter zieht. Diese Intervalla sind vornehmlich Schuld, daß ein Chor in bloßer Vocalmusik so herunter zieht, daß am Ende des Stücks ein, oder wenn es lang ist, wohl gar etliche Töne tiefer geschlos-

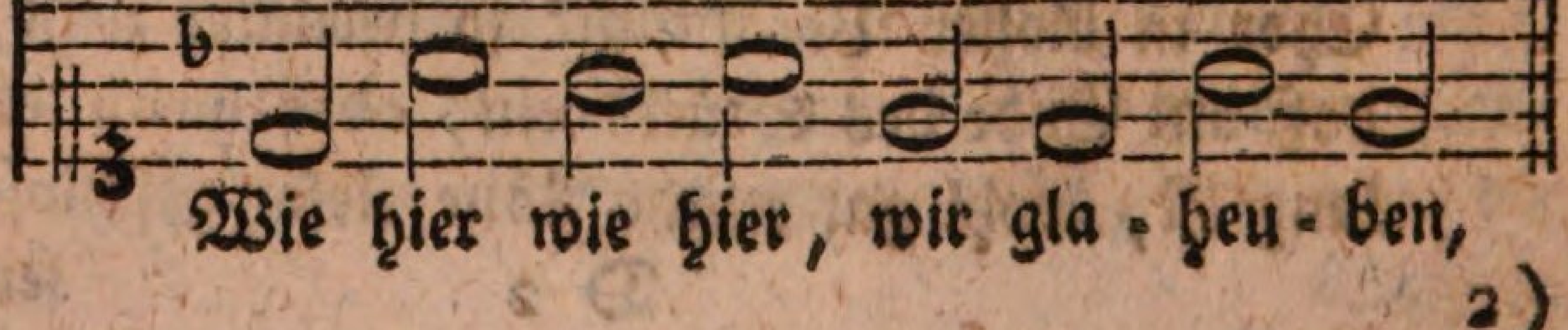
ſen wird, als der Anfang war. Jedoch läugne ich nicht, daß andre Töne, und beſonders eine unreine Octave auch viel beytragen zum Herunterziehen.

Dieſen Fehler zu vermeiden, müſſen neu angehende Sänger hauptſächlich, und vor allem andern zu einer reinen Intonation angehalten werden.

5) Wenn eine Stimme was beſonders hat, als wenn z. E. der Discant oder Baß in einer Mottette einen Choral ſinget, ſo muß ſie ſtärker ſingen, als die andern, oder vielmehr müſſen die andern Stimmen allezeit, wenn ſich wieder eine Zeile Choral anhebt, etwas ſchwächer ſingen, damit man den Choral, der alsdann die Hauptſtimme iſt, deutlich vernehmen könne. Die andern Stimmen ſind alsdann nichts, als Accompagnement und ihr Motto oder Dictum iſt ſchon aus ihrem Anfange bekannt, und kommt auch zwiſchen den Zeilen des Chorals wieder ſtark vor. Denn ſo bald eine Zeile des Chorals ſchließt, ſingen die andern Stimmen bis zu Anfange der neuen Zeile wieder ſtark.

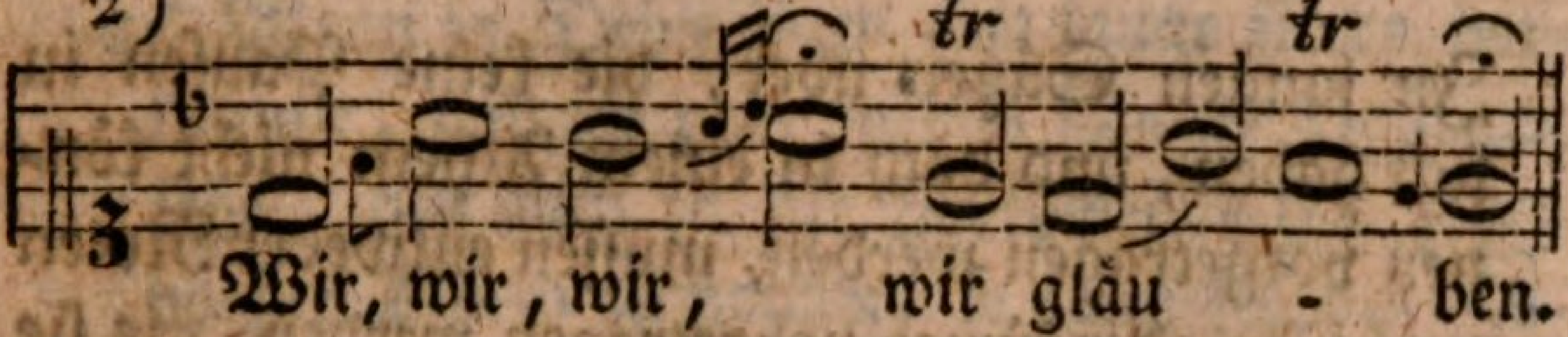
6) Man vermeide das adſpiriren, welches ein Hauptfehler ungeübter Sänger, den ſie beſonders begehen in Dehnungen und laufenden Figuren. Als z. E. bey den Dehnungen, wenn der Glaube angefangen wird. Wie- hier – wie- hier, wir gla – heu – ben.

1)



2)

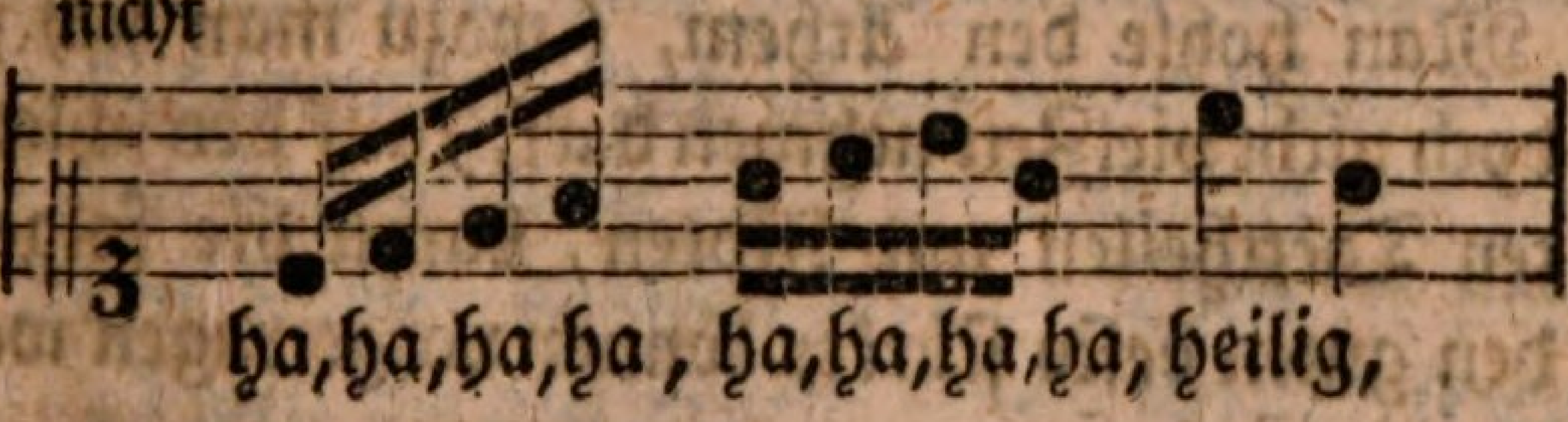
2)



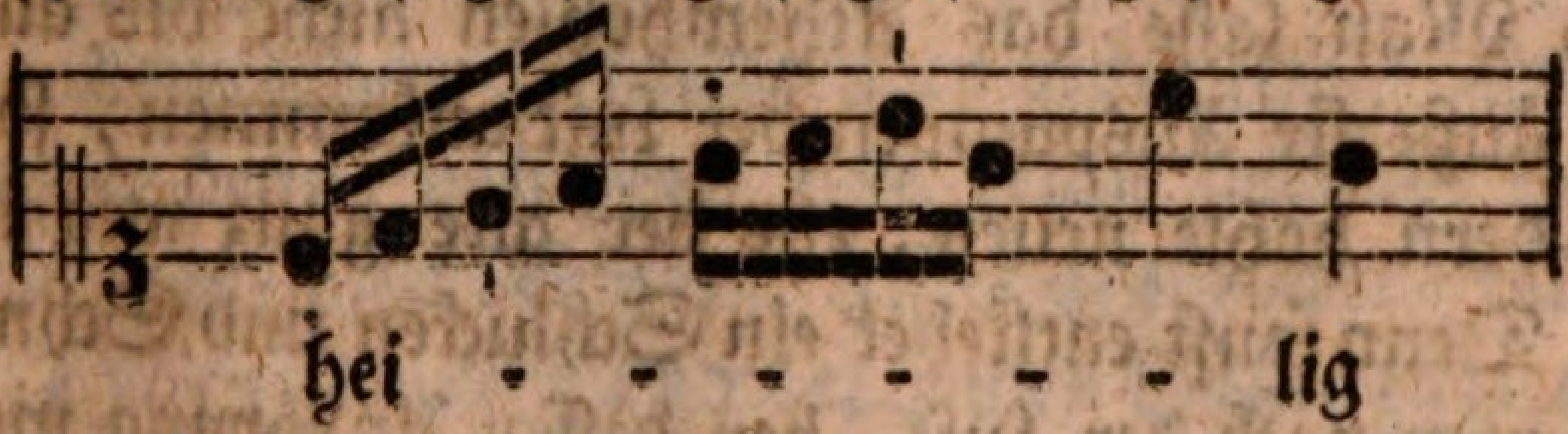
No. 2. zeigt, wie dergleichen unangenehme Dinge durch Schleifen, Nachſchläge, Vorhalte und allerley Manieren vermieden werden.

Eben ſo gehet es in Dehnungen bey laufenden Figuren, wo ebenfalls keine ſtarke und in die Ohren fallende Adſpiration gehört werden darf, als:

nicht



sondern, g. ſ. g. ſ. g. ſ. g. ſ. g. ſ. g.



Die Hauptſchwierigkeit der unangenehmen Adſpiration fällt weg, ſo bald man 1) die guten und ſchlechten Noten wohl unterſcheidet, ſo daß die 1. 3. 5. 7 ꝛc. ꝛc. Note, wenn gleiche Tacttheile, wie hier im Exempel da ſind, ſtark, und die 2. 4. 6. 8te hingegen ſchwach geſungen wird 2) wenn man ſo wenig als möglich zwiſchen den Noten abſetzet, und ſie nicht zu ſehr abſtößet, als welches die Nothwendigkeit des adſpirirens mit ſich bringet. Je mehr ſie in einander gezogen werden, deſto weniger hauchen ſie.

7) Man hohle auf den Pauſen friſchen Athem.

In langen Sätzen aber, die keine Pauſen in ſich haben, und doch in einem Athem nicht können vorgetragen werden, müſſen entweder Noten verbiſſen oder kürzer vorgetragen werden, als ſie da ſtehen. Ein ungeübter Sänger macht hierdurch ſein Athemhohlen, welches jedermann gewahr wird, eine Lücke in der Melodie, und alſo einen Uebelſtand. Es merken ſich alſo Sänger, Flöteniſten, Hautboiſten, u. d. gl. blaſende Muſici folgende kurze Regeln.

1) Man hohle den Athem, (wozu man ſich jedoch nicht viel Zeit nehmen darf,) auf den ſchlechten Tacttheilen und Noten, damit die folgenden guten deſto ſtärker können vorgetragen werden, vid. infra 3.

2) Man laſſe das Athemhohlen nicht bis aufs äußerſte Auspumpen der Luft ankommen, ſondern hohle neuen, ehe der alte ganz weg iſt. Denn ſonſt entſtehet ein Schlucken und Schnapfen nach der Luft, bey deſſen Anhörung man vor das Erſticken des Sängers beſorgt ſeyn muß, und an ſeinen Geſang weniger denkt, als an ſeine Geſundheit, und an ſein Leben.

3) Auch auf guten Tacttheilen kann man Athem hohlen, wenn man ihnen am Ende etwas zum Athem ſchöpfen abbricht. Denn im Grunde iſt ihr letzter Theil ohnedem ein ſchlechter Takttheil. Z. E. bey dem 2 und 4ten Viertel oder 8 tel, welches zwar an ſich das Gute iſt, iſt doch das zweyte 8 tel oder 16 theil ſchlecht. Doch hat man dieß nicht nöthig, wenn mehr lange ſchlechte dergleichen Tacttheile oder Noten da ſind.

4)

4) Wenn in Dehnungen eine lange Note vorkommt, und ich zum voraus schnelle Passagen sehe, die mich in die Nothwendigkeit setzen vorher Athem zu hohlen, so kann ich den Zuhörer zubereiten, daß er nichts davon gewahr wird, wenn ich, wie ich sonst den Ton auf langen Noten oft wachsen lasse, meinen Ton bey der andern Hälfte der Note abnehmen und sich halb verliehren lasse, wobey ich leise Athem hohlen, und alsdann continuiren kann. Hierbey aber muß ich bisweilen die Vorsichtigkeit brauchen, daß ich die drauf folgenden Noten schwach singe, und die Stimme bey folgenden immer wachsen lasse. Dieß ist nöthig, 1) weil die mit neuem Athem verstärkte Stimme zu hart einfallen würde, 2) weil man sich den Athem zum folgenden präripirte. Es wäre denn, daß man eine drauf folgende hohe, oder lange Note mit Affect ausdrücken wollte.

5) In schnellen und laufenden Sätzen kann man bisweilen eine schlechte kurze Note ganz und gar verschlucken oder verbeißen, und kleine Pausen fingiren, nur muß man dieß am gehörigen Orte anbringen. Desgleichen wenn eine Note zweymal hinter einander auf eben der Stelle vorkommt, so läßt sich bisweilen eine von beyden verbeißen, und zur Zeit des Athemholens anwenden. Dieß läßt sich auch bisweilen vom Unisono auf die Octava appliciren. Doch genung hiervon, denn ein geschickter Lehrmeister wird diese und andre Fälle bey guten Kirchen- und andern Arien in praxi am besten zeigen können.

Das 9. Capitel.

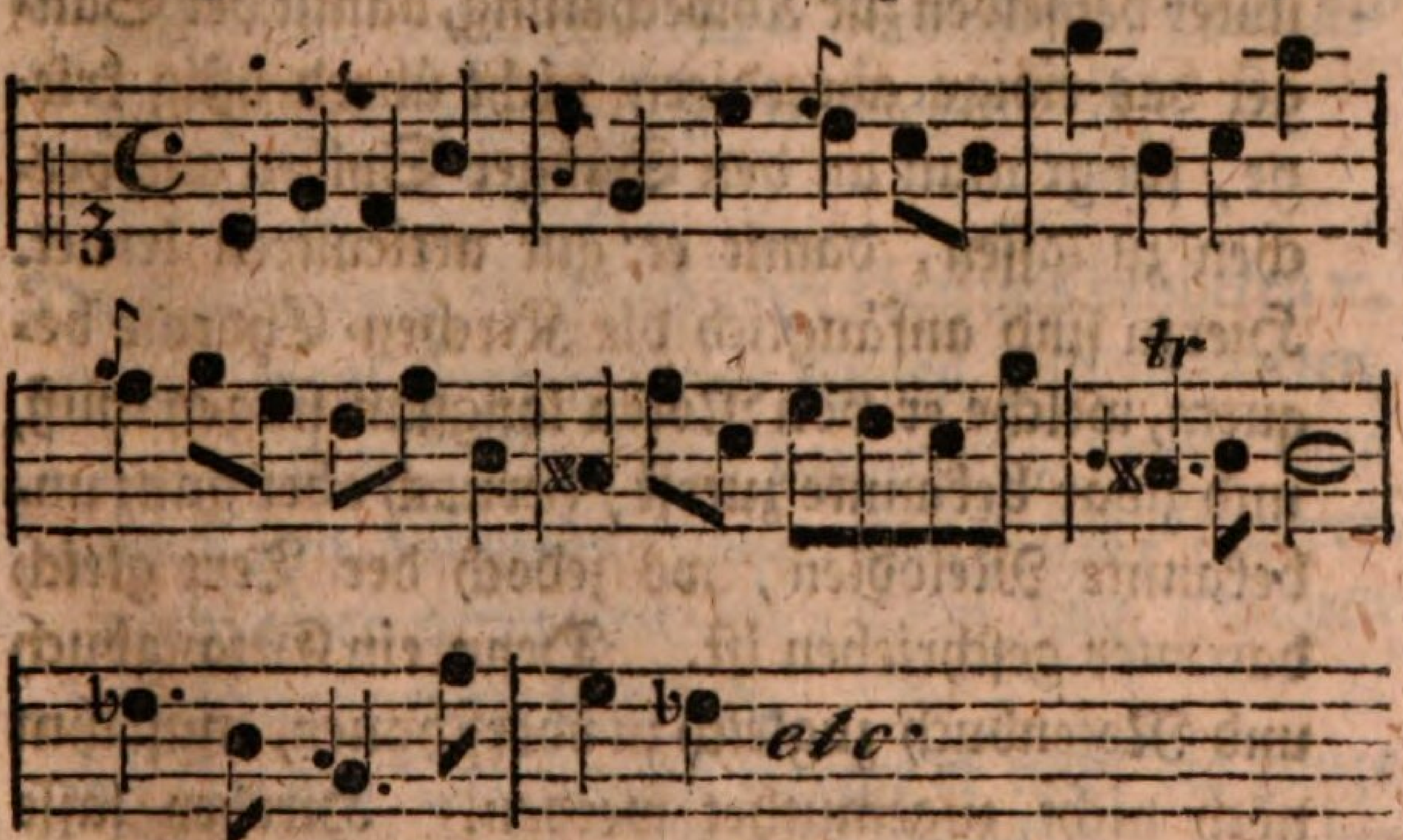
Die ersten Anfangsgründe vor einen Sänger.

Weil die mehresten Choralisten ihr bischen Singen vom Mitsingen mit andern bloß gelernet haben, und selten jemand sich die Mühe genommen ihnen zu Anfange was anders zu zeigen, als die Noten und ihren Werth, worauf die mehresten bloß durchs üben mit andern Singen lernen sollen; so ist nöthig, zu zeigen, was ein neuangehender Sänger nothwendiger Weise wissen und thun muß, wenn er nicht so langsam wie viele Choralisten, zu einiger Fertigkeit kommen will, welche vom Discantisten an bis zum Præfecto oft 10. Jahre lang gesungen haben, und dennoch nicht theils Principia, theils Fertigkeit und Annehmlichkeit der Stimme haben erlangen können.

Ein neu angehender Sänger merke sich also folgendes: 1) Er lerne die Scalam kennen, 2) die Schlüssel, und besonders den, der vor seine natürliche Stimme ist. 3) Er lerne die Noten lesen und genau kennen, nebst ihren Versetzungszeichen, damit er alle Noten lesen kann. 4) Ihren Werth. 5) Die Pausen und Puncte. 6) Die Intervalla und zwar singende, so daß er sie sogleich hervorbringen kann. Wobey man aber sehr genau auf die reine Intonation jeden Tons Acht geben muß. Von den Intervallis übe man mit ihm

a) Die

a) Die leichten Intervalla Stufenweise auf und niederwärts, 1) Ton vor Ton herauf und herunter. 2) In steigenden Tertien und fallenden Secunden, c e d f e g f a &c. Dieß kann man ihm erleichtern, wenn man ihm nicht gleich Tertien giebt, also c d e d e f e f g &c. &c. 3) Hernach eben diese Uebung herunter von der Höhe zur Tiefe, c a h g a f g e f d e c, oder c h a h a g &c. 4) In steigenden Quarten und fallenden Tertien, c f d g e a &c. &c. oder e d e f d e f g e f g a &c. &c. und so zurück c h a g h a g f a g f e &c. &c. 5) Auf eben diese Weise in allerley Quinten, Sexten, Septimen, Octaven und Nonen, wo man hin und her endlich allerley Sprünge anbringen kann, um den Ton fest zu machen: als z. E.



Welches man sich von jemanden vorschreiben muß, welcher aber nicht eckelhafte Quinten oder

dergleichen häßliche Dinge vorschreiben muß, wodurch der neue Sänger Geschmack an vitiis entweder, oder gar einen Eckel vor der ganzen Musik bekomt, sondern jemanden, der solche Exempel giebt, wo die Intervalla in einige, (jedoch so simple als möglich, besonders zu Anfange) Melodie eingekleidet sind, und worinn die Creutze und been, und folglich auch die schweren Intervalla dem Sänger zugleich bekannt gemacht werden. NB. Alles dieses singt der Sänger so lange ohne Text, bis er die Intervalla und Noten genau trift. — Wenn man sich in der Folge nicht die Mühe nehmen kann, dem neuen Sänger stets neue Uebungs-Stückchen aufzusetzen, so kann man allerley sangbar gesetzte Sachen ihm vorgeben, die er in seinem Schlüssel singen muß, und zwar alles abecedirend, d. i. so daß der bloß die Noten ausspricht.

7) Nach diesen Uebungen, und zum Theil noch unter denselben zur Abwechslung, damit der Sänger das ewige abecediren nicht überdrüßig kriege, fängt man an den Sänger Sylben aussprechen zu lassen, damit er gut articuliren lernet. Hierzu sind anfänglich die Kirchen-Chorale bequem, welche er von Noten langsam singen muß, und zwar bekannte zuerst, hernach aber ganz unbekannte Melodien, wo jedoch der Text gleich darunter geschrieben ist. Denn ein Gesangbuch und Notenbuch zugleich zu überschauen, muß ihm noch nicht zugemuthet werden. Hierbey lasse man ihn bald allein singen, bald mache man einen Baß darzu, bald accompagnire man ihn

mit

mit kurzen und abgestoßenen Accorden, ohne die Melodie sehr hören zu lassen, welche er selbst treffen muß.

8) Man gebe Anfangs genau Achtung, daß er sich nichts angewöhne, weil das hernach mehrentheils bleibt. Man findet ja wohl selbst Cantores, die da singen.

Nallein Gott in der Höh sey Ehr
Mire nach spricht Christus unser Held, oder
Mi-er nach ꝛc.
Hes ist genung
Mwach auf, mein Heretz und singe
Her wired es thunen der feromme Gott.

Bey dem Buchstaben r gebe man besonders Acht, daß kein E. weder vorhergebracht, noch nachgeschleppt werde.

9) Man gewöhne ihm gleich Anfangs das starke adspiriren bey kleinen Dehnungen ab, ehe er es in größere bringt. Sonst bleibt die Gewohnheit, und wenn ein solcher dereinst vor dem Altare singen soll, so singt er ganz gewiß:

c̲ c̲ c̲ a a h c̲

Der Herr sey mit ahaheuch, oder: Laß uns behheten ꝛc.

10) Hierauf singt er kleine Fugen und Motetten, wegen des Treffens und pausirens, wobey man nach den Manieren noch nicht fragt, sondern nach einer accuraten Intonation und genauen Articulation der Sylben.

11) In den Dehnungen spreche er nicht die ganze Sylbe aus, sondern nur bis zum vocali, und die letzten Consonanten zuletzt, als: kla—r.

11) In

In den Dehnungen bey Diphtongen zeige man ihm, wie er sich verhalten soll. Man singt nämlich nicht allezeit den ganzen Zweylaut oder Dreylaut aus, sondern oft entweder nur den ersten Vocalem, oder einen fremden, der gar nicht da stehet, wie folgendes lehret, 1) å, ö, (ů) spricht man ganz, und auf einmal aus: trå-gt, gnå-dig, bö-se, 2) ei, ey, eu, ai, ay, åu, wird ganz einerley gesprochen, so daß allezeit erstlich ein bloßes A gehöret wird, als ha-- eute heute, la-- eide leide, Wa-- eyrauch, Weyrauch und zuletzt bringt man erst nach diesem A den ganzen Diphthongum, oder Triphthongum, als gla-- åuben, Bra-- åute.

NB. Weñ diese Diphthongi aber nur Einen Ton außer ihrem Tone ausgedehnet werden, so werden sie kürzer gesprochen, als: la - ide, ha - ite, leide, heute.
a h c d h g

3) Eben, wie mit diesen Diphthongis, ist es auch mit dem Doppellaute au, 1) lang -- Gla - aube, 2) kurz Gla - ube, das letztere geschicht ebenfalls, wie im vorigen; wenn die Dehnung nur zwey Noten hat, a⁀h c. Auf i und u macht man Gla - ube
keine Dehnung, die mehr, als zwey Noten lang ist, und wenn die Noten von einander entfernt sind, kann höchstens ein Schleifer darzwischen kommen.

12) Wenn der Sånger dieß alles weiß und gut und fertig trift, so lehre man ihn die guten und schlechten Takttheile und guten und schlechten

Noten kennen, damit er sie durch Stärke und Schwäche der Stimme unterscheiden lerne und zur Feinigkeit der Manieren vorbereitet werde, von welchen man ihm den Triller zeigt und versuchen läßt, ob die Natur eine Anlage dazu gemacht hat, denn viele bringen ihn in ihrem Leben nie heraus und bey manchen findet er sich wie von ohngefähr nach langer Zeit ein.

13) Wann sich der neue Sänger lange genung in Unterscheidung der guten und schlechten Noten singend geübet, so wird er, wenn er anders ein musikalisches Gehör hat, schon von selbst einige kleine Manieren machen, wenn man ihm auch von den Manieren noch nichts gesagt hat. Jedoch nun ist es Zeit ihm die Manieren in die Hände zu geben, und zwar erstlich den Vorschlag, Nachschlag und Doppelschlag. Hernach nach und nach die übrigen Manieren. Und nun verläßt er die Mottetten und Fugen, und singt nichts als kleine und große Arien in allerley Affect, den er allezeit aufs genauste exprimiren muß, wie oben im 8ten Capitel vom musikalischen Vortrage schon gedacht worden ist.

14) Die Recitative, wo kein arioso oder besonderer Affect drinnen vorkömmt, kann er so zeitig, als er will, singen, weil durch dieselben die reine, langsame und scharfe Aussprache der Sylben ungemein befördert wird.

15) Man lehre ihn das Falsett oder die sogenannte Fistelstimme brauchen, und der natürlichen oder Bruststimme egal machen, damit er in einer

Arie, die ihm etwas zu hoch ist, nicht einen Uebelstand mache durch Heruntersetzung oder vielleicht mißlingende Verkehrung der Melodie.

16) Man lehre ihm endlich, wie das künstlichste, nemlich ein zärtliches entweder, oder ein trauriges langsamgehendes Stück schmachtend oder wehmüthig vorgetragen werden muß, mit schwindenden, wachsenden, schwebenden, gezogenen Tönen, mit langsamen und häufigen Manieren, mit Uebergängen von einer langen Note zu einer andern den Spatiis nach entfernten Note, mit Umwechselung und Verfälschung und Aufhaltung der Töne, mit langsamen und schneller werdenden und wachsenden Trillern zum Schlusse. Desgleichen übe man ihn in Cadenzen zum Schlusse der Arien.

17) Zuletzt merke man nachfolgendes,

1) Man lasse den Sänger oft Musik hören.

2) Er muß in andrer Stimmen bey schweren Sachen mit einsehen, und mitmachen, so viel er kann, ehe er selbst Fertigkeit genug hat.

3) Um durch öfteres Fehlen und Umschütten nicht furchsam zu werden, lasse er einen sichern Musikum neben sich stehen und ihm einhelfen, jedoch nur alsdenn, wenn Noth da ist, und dieß geschicht so lange, bis er ihm nicht mehr helfen darf und er selbst es nicht mehr gern siehet. Denn alsdenn läßt ihn seine Ambition gewiß so leicht nicht fehlen und stecken bleiben.

4) Um ein Musikus zu werden und Einsicht vom Ganzen der Musik zu bekommen, lerne er ein Hauptinstrument, als das Clavier oder die

große Harfe und studiere den Generalbaß, und endlich dadurch die Composition, besonders lese und studiere er fleißig Partituren von großen Meistern.

Hiebey,

Qu. Wie ist dem Uebel abzuhelfen, daß ein Chor, wenn es bekannte Kirchen-Chorale ohne Noten singet, wie oft geschehen muß, im Basse und den Mittelstimmen nicht so schreckliche Vitia machet gegen eine reine Harmonie? Und ist es möglich, daß viel Köpfe eines Chores einerley Sinn haben können?

Resp. Auf folgende Weise,

1) Man lehre allen und jeden die nöthigsten Regeln der Harmonie, mache ihnen durch öfteres Wiederholen der vitiorum einen degoût vor denselben; zeige ihnen 1) die Consonanzen, 2) die Dissonanzen, 3) die zu jeden Haupt- und besondern Accorde gehörigen Töne. 4) Die resolution der Dissonanzen, wie auch ihre praeparation bey gebundenen Sätzen.

2) Man gewöhne die Bassisten, daß sie nicht variiren, sondern bey den simplen Basse bleiben, den ihr Organist in der Kirche spielt, wenn die Gemeine mit singt. Denn ein vernünftiger Organist wird die Gemeine durch wunderliche Einfälle während des Chorals nicht irre machen, sondern bey dem simplen Basse bleiben. Unchristliche Organisten, denen an der Erbauung weniger gelegen ist, als an der Auskramung ihrer Kunst, machen den Gottesdienst zu

einer

einer Exercierstunde, wo sie allerley probieren, und nicht bedenken, daß sie die Gemeine oft so irre machen, daß daß sie gar schweigt und entweder sich, oder den Organisten vor falsch hält.

Diesen gewöhnlichen Baß nun nennt man den natürlichen Baß, weil er jedem fleißigen Kirchengänger von Kindheit an so geläufig ist, daß er ihn von Natur zu haben scheinet.

3) Man sage jedem Mittelstimmensänger, daß er 1) die Melodie wohl in Gedanken habe, 2) stets auf den Baß merke, 3) auf die andre Mittelstimme merke, um nicht Töne zu nehmen, die die andre Stimme schon hat. 4) Niemals Melodie mit mache. 5) Auf die Accorde und ihre Folge wohl merke, damit die dazu gehörigen Töne herbeygebracht werden. 6) Im Nothfalle, wenn einer sich nicht jähen Rath weiß, entweder einen Ton lang stille schweige, und erst sehe, wo es hinaus wolle, oder den Unisonum oder Octave entweder vom Basse, oder von der Melodie nehme, welches ihm bey seinem vorigen Tone am nächsten liegt, und welches er ohne Sprünge und Fälle erreichen kann. 7) Daß die Mittelstimmen keine Sprünge machen dürfen, sondern so viel möglich eine Art von Melodie vor sich machen sollen.

4) Man lasse sie alsdenn Chorale zur Probe singen und bey jedem falschen Tone, den eine Stimme macht, sogleich alle stille schweigen, wo man alsdenn den Fehler theils auf der Tafel anschreibt, theils auf einem Instrumente

vor-

vorspielt, und den Fehler und seine Verbesserung allen demonstriret.

Not. Am besten thut man, wenn man Anfangs den Baß an eine Tafel anschreibt und beziffert, daß die Mittelstimmen ihre Accorde wissen, bis man endlich in Uebung kömmt.

Letzlich fragt sich,

1) Wie soll ein Sänger eine gute Stimme bekommen?

Resp. Wer nach etlichen Lehrstunden im Tonsusuchen bleibt und unter zehn Probetönen dennoch kaum einen trift, ist meistentheils zur Musik untüchtig und hat gar kein musikalisch Gehör, doch deren sind wenige. Desto mehr junge Leute aber findet man, deren Stimme nur etliche Töne in Umfange hat. Dieses muß man sich aber nicht abschrecken lassen, denn theils das Wachsthum ist Schuld, theils der Mangel der Uebung. Man übe einen solchen nur fleißig und lasse ihn sich nie überschreyen, sondern sich erst Mühe geben, tiefere Töne zu singen, bis er durch Eindrücken und Zurückhalten der Kehle mit geringer Force endlich höhere heraus bringt. Hernach muß ihm fleißig vorgesungen werden, damit er ins Feine gearbeitet wird.

2) Wie soll er eine gute Stimme erhalten?

Resp. Durch ein ordentliches und diätätisches Leben und Vermeidung alles übermäßig vielen und starken Singens. Zu dem ersteren gehöret, die Ver-

meidung alles hitzigen Getränkes, wodurch viele den Sängern eine Recreation machen wollen, aber in der That sie verderben; die Vermeidung des Singens gleich vor, noch vielmehr aber gleich nach dem Essen, desgleichen nach einer Erhitzung, oder strapatzierenden Reise oder nach einem hurtigen Gange oder Treppesteigen, wo man, wenn man nicht wartet, bis man zu Athem gekommen ist, sich die Schwindsucht holen kann; auch die Vermeidung des Singens nach einem Verdruß und Aergernisse. Was das zweyte betrift, so gilt das, was der seel. Luther sagt: Predigen macht den Leib müde, auch vom Singen, ja es verhärtet die Stimme und macht sie unbeugsam und rauh, denn ein guter Sänger muß Ruhe haben, wenn er auch gleich bona latera hat, so wird er doch endlich unangenehm. Fettes Fleisch und fette Backwaare schadet an sich der Stimme nichts, sondern macht sie nur etliche Stunden, oder höchstens denselben ganzen Tag unbrauchbar, doch kann es Schaden thun, wenn man gleich dazu trinkt, und besonders jungen Wein, worauf gemeiniglich ein rauhes Wesen von etlichen Tagen folget, welches jedoch durch Warmhalten und durch warmes Getränke wieder weggeschaft werden kann.

Das

Das 10. Capitel.

Vom Generalbasse.

Ich lasse mich hier in keine weitläuftige Demonstration ein, auch in keine häufigen Exempel zur Uebung, sondern begnüge mich, Anfängern zum Besten, die vielleicht gar nichts hievon in den Händen haben, einen Begrif vom Generalbasse zu machen, so viel als die Kürze dieses Büchleins, die ich mir vorgesetzet habe, verstattet. Wer weiter gehen will, der lese erstlich Hrn. Marpurgs Lehre vom Accompagnement, darauf des seel. Hrn. Mathesons Schriften, und des Berlinischen Hrn. Bachs Schriften hiervon. Doch wir gehen zur Sache selbst.

§. 1.

Der Generalbaß giebt eine Anleitung, wie man zu gegebenen Baßnoten die dazu gehörige Harmonie finden soll. Die Harmonie aber ist eine Verbindung der Klänge, die zu gleicher Zeit gehöret werden. Die Baßnoten sind die Grundnoten und von ihnen werden die andern dazu gehörigen Töne oder Intervalla alle aufwärts gerechnet. Man bezeichnet sie mit Ziffern, die man über den Baß setzet, so ist von c, d die 2, oder Secunde, e die 3te oder Tertie, f die 4te oder Quarte, g die 5te, a die 6te, h die 7me, c die 8tav. d̲ die 9. oder None. Diese Intervalla können erhöhet und erniedriget werden, die Octave und den Uniso-

num ausgenommen. Daher heißen die erhöheten große, und die erniedrigten kleine Intervalla. Die Ziffern der erhöheten werden alſo bezeichnet 2̸ ✱ 4̸ 5̸ 6̸ 7̸ 9̸, die Ziffern der Erniedrigten aber mit einem b, als 2♭ 4♭ 5♭ 6♭ ♭7 und 9♭. Das Quadrat aber (♮) bey dieſen Ziffern hebet beydes wieder auf, als das Signum reſtitutionis. Die veränderten Tertien werden mit einem bloßen ✱ oder ♭ oder ♮ ohne die Ziffer 3 angezeiget, außer in einigen beſondern Accorden, wo die Tertie dabey geſchrieben wird. Die Ziffern, die übereinander ſtehen, werden zu gleicher Zeit gegriffen, z. E. $\frac{5}{3}$, aber, die nach einander ſtehen, folgen auf einander, als 7 -- 6.

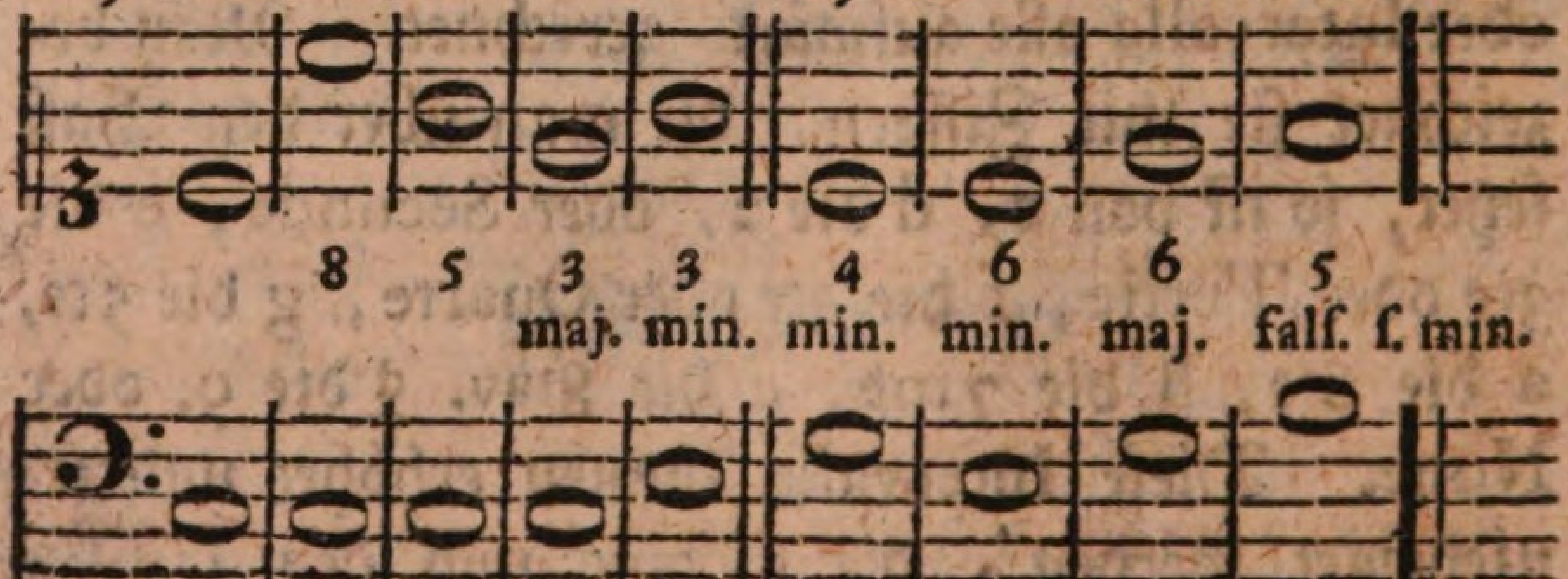
§. 2.

Conſonanzen ſind die 3, 5, 8 und Uniſonus, dieß ſind die vollkommenen, die unvollkommenen aber ſind die kleine 4. und die 6. desgleichen die falſche Quinte einigermaßen.

Diſſonanzen, oder übelklingende ſind die 2, 7 und 9 und die große Quarte und alle übermäßige und mangelhafte Töne.

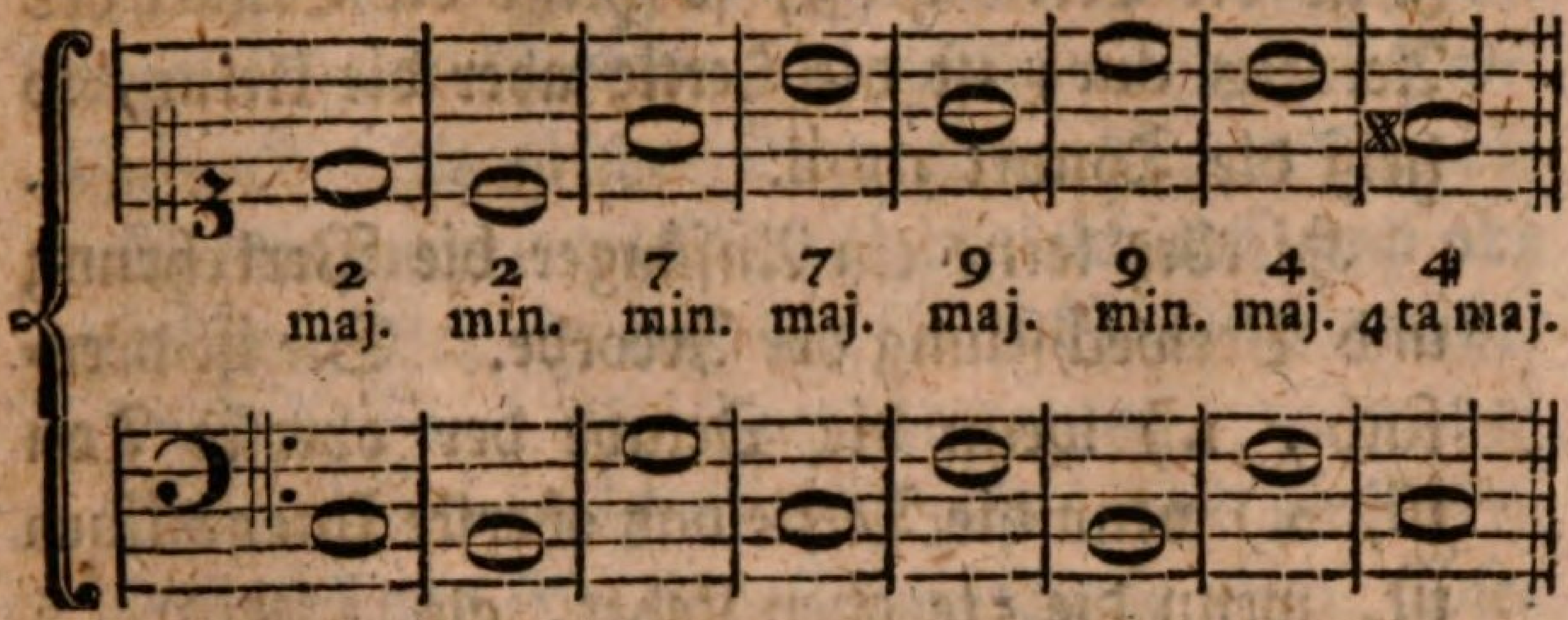
Conſonanzen.

1) vollkommene. 2) unvollkommene.

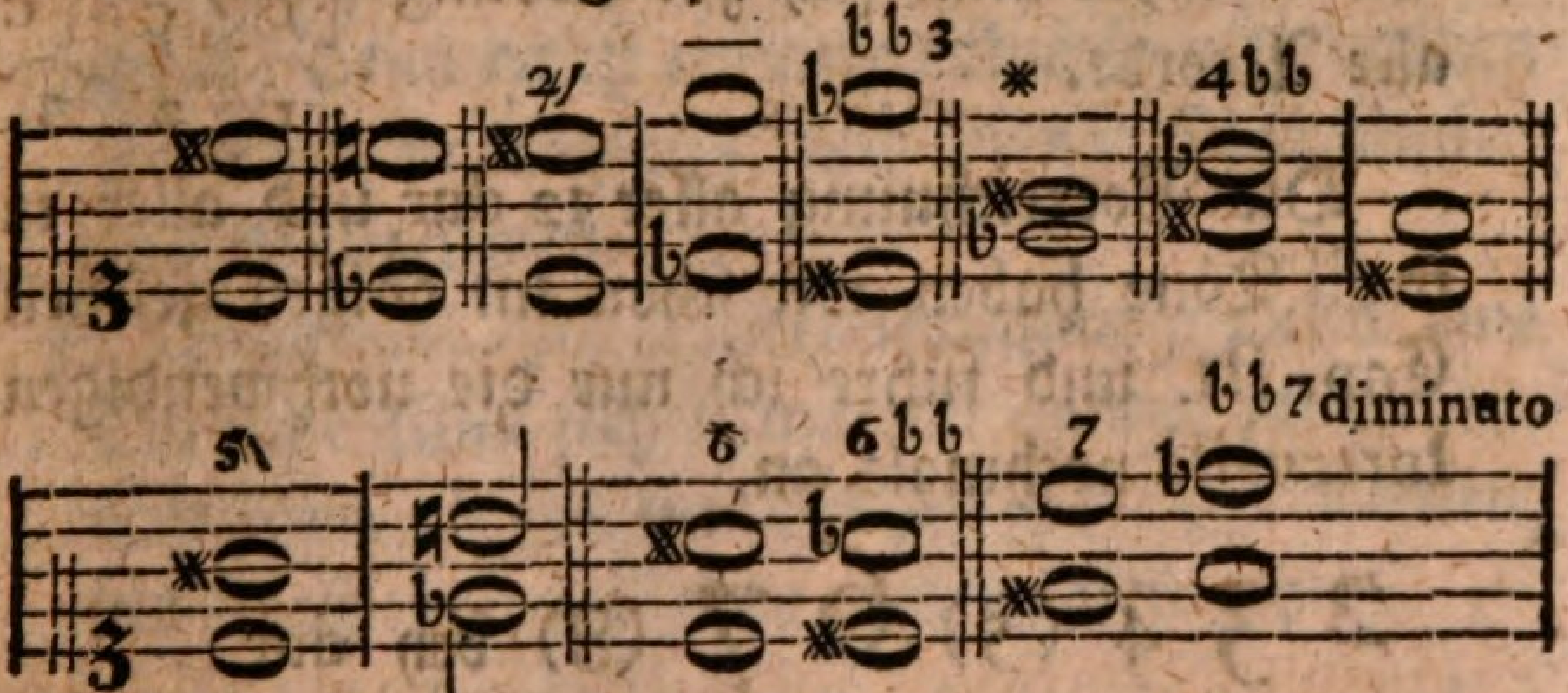


Diſ-

Dissonanzen.



Falsche Töne.



Manche Intervalla machet das Versetzungszeichen schon falsch, welches vor der Baßnote stehet, z. E. in einem Stücke aus G dur oder E moll, wenn ich da vor d ein * setze, so ist die Septime davon in der Scala c, aber dieses c ist eine falsche und verminderte Septime. Andere Intervalla müssen durch Versetzungszeichen bey den Oberstimmen falsch gemacht werden, daher werden sie mit Ziffern bezeichnet, als welche die Oberstimmen anzeigen.

§. 3.

Wenn 2. 3. oder mehr verschiedene Töne zu gleicher Zeit zusammen klingen, so heißt dieß ein Accord.

A.) Der allgemeine Accord oder Hauptaccord besteht aus einem Grundtone mit seiner 3. 5. und

8. ist die Tertie groß, so heißt die Tonart des Accords dur; ist die Tertie aber die kleine, so heiß die Tonart moll.

Hierbey lerne ein Anfänger die Verkehrung und Verwechselung der Accorde. Sie ist dreyfach, 1.) wenn die Octave der oberste Ton ist, 2.) wenn die Tertie das oberste Intervallum ist, wenn die 5te oben stehet, als So verkehre man sich zur Uebung alle Accorde.

1	2	3
c	e	g
g	c	e
e	g	c
C	C	C

Die Vorzeichnung aller 12 dur und aller 12 moll Töne haben wir schon im obigen gesehen Cap. III. und führe ich nur die nothwendigen Intervalla nochmals an,

2 3 4 (5) 6 7 (8) bey dur

2 3 4 (5) [6 7 / 6 7 / 6 7] (8) bey moll vid. Cap. III.

Wo allgemeine Accorde sind, schreibt man über die Baßnote gar nichts, außer, wo eine 3 etwa erhöhet oder erniedriget, oder restituirt wird, die Signa ✻ ♭ ♮.

Bey fortgehender Harmonie muß man alle Quinten und Octaven in ordentlicher Folge, sowohl in Stufen, als in Sprüngen vermeiden, und überhaupt nicht springen, sondern die am nächsten liegenden Accorde nehmen. Man kann sich aber vor den Fehlern hüten, wenn man auf die dreyfache

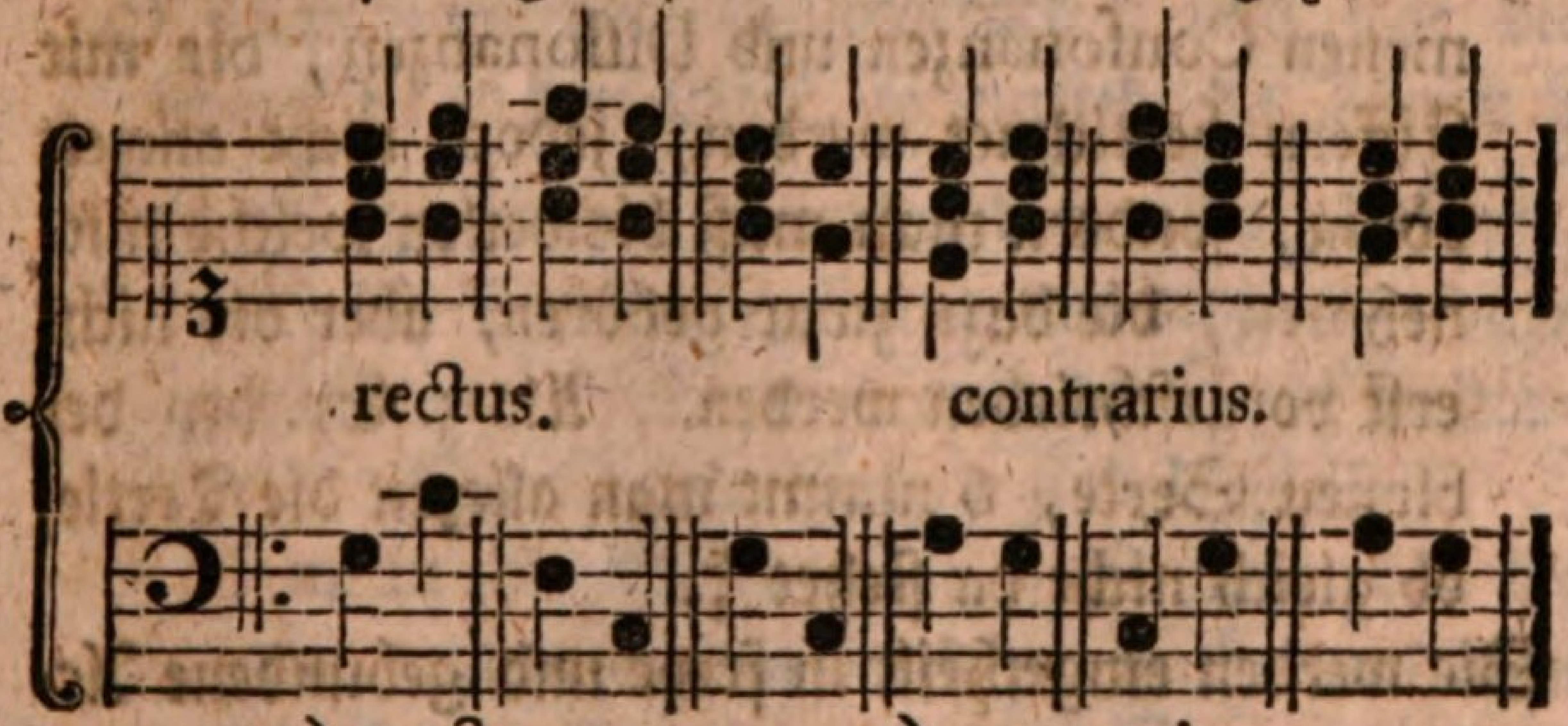
mögliche

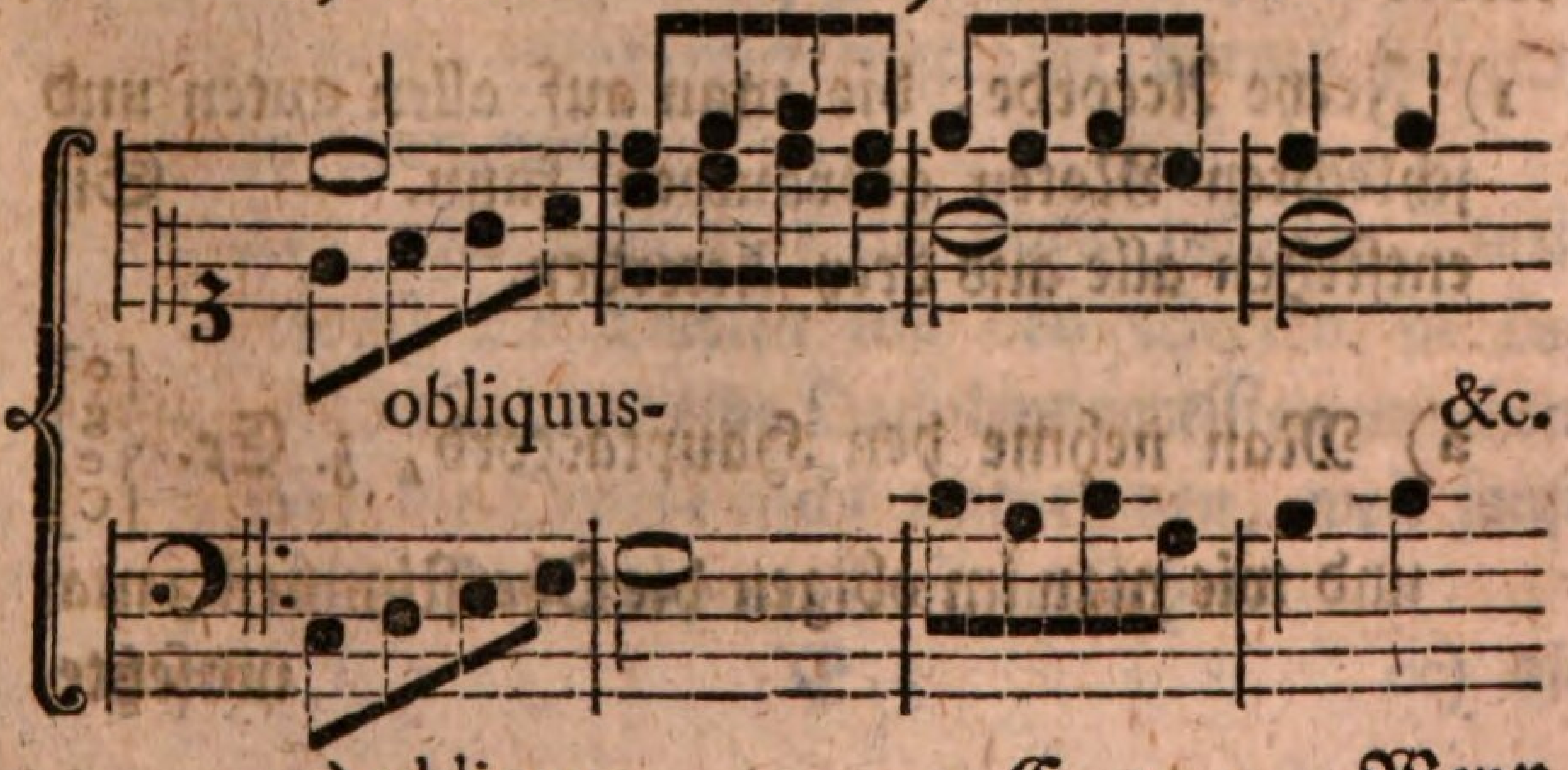
mögliche Bewegung der Stimmen Acht giebt. Diese ist 1) motus rectus 2) contrarius. 3) obliquus.

1) Rectus die grade Bewegung ist, wenn die Stimmen mit dem Basse zugleich auf und absteigen, doch so, daß der Baß Sprünge macht.

2) Contrarius, die Gegenbewegung, wenn der Baß auf oder niederwärts gehet, und die Oberstimmen das Gegentheil vom Basse thun. Diese brauchet man, wenn der Baß Stufenweise gehet, denn da ist motus rectus in allgemeinen Accorden unmöglich, und bringt Roßquinten und Sauoctaven.

3) Obliquus, die Seitenbewegung, wenn eine Stimme stille stehet und die andern fortgehen. Sie kann allezeit mit Nutzen gebraucht werden, der Baß mag auf oder niederwärts gehen.





Wenn der Baß kleine Noten hat, so wird nur allezeit zu den guten Tacttheilen und Noten ein neuer Accord genommen, und die schlechten Noten gehen mit durch. Von guten und schlechten Noten siehe oben Cap. VIII. von wechsel- und durchgehenden Noten Cap. VII und VIII.

Hierauf gebe der Lehrmeister dem Schüler kleine Uebungsexempel vor, worinn noch keine 6, 7, 4 oder dergleichen Signaturen vorkommen, sondern lauter Hauptaccorde, und hin und her blos veränderte Tertien und Quinten, und zwar gebe er es in dur, hernach eins in der moll Tonart, und diß thue er, wo möglich in allen 24 Tönen, oder versetze ein Exempel in alle 24 in Gegenwart des Lehrlings, damit er transponiren lernet.

B) Die besondern Accorde bestehen aus unvollkommenen Consonanzen und Dissonanzen, die mit Ziffern bezeichnet werden, jedoch nicht allezeit völlig, sondern man muß bisweilen welche mitnehmen, die dazu zwar gehören, aber die nicht erst vorgeschrieben werden. Als z. Ex. bey der bloßen Sexte, 6 nimmt man allezeit die Tertie, ob gleich nicht da stehet $^{6}_{3}$.

Sie werden eingetheilt in freye und gebundene Accorde.

1) Freye Accorde, die man auf allen guten und schlechten Noten gebrauchen kann. — Sie entstehen alle aus drey Accorden.

a) Man nehme den Hauptaccord, z. Ex. [c g e C] und wie man im obigen die Oberstimmen 3 mal

umsetzte,

umsetzte, so setze man nun den Baß zweymal um, und bleibe oben einerley, so entstehet, 1) wenn man den Baß in die Tertie herauf trägt, ein schlechter 6ten Accord, 2) wenn man den Baß in die Quinte heraufträgt, nach G und ebenfalls oben lieget $\substack{c\\g\\e}$, so entstehet ein $\substack{6\\4}$ten Sextquarten-Accord.

b) Man nehme den kleinen 7timen Accord $\substack{7\\5\\3}$ z. E. $\substack{b\\g\\e\\C}$ und versetze den Baß 1) in die Tertie E, so ist $\left[\substack{b\\g\\c\\E}\right.$ der $\substack{6\\5\\3}$ Accord, 2) in die Quinte G $\left[\substack{b\\e\\c\\G}\right.$, so ist es der $\substack{6\\4\\3}$ Accord.

c) Man lasse den Hauptaccord $\substack{c\\g\\e}$ und setze die Septime in den Baß, so entsteht der Accord $\substack{6\\4\\2}$

ad a) Zu der No. 1. entstandenen bloßen Sexte, wird die Tertie allezeit und 8ve bisweilen dazu genommen, öfters wird auch die Sexte verdoppelt. Die Regeln hiervon sind diese:

1) wenn die Sexte allein vorkommt, kan die 8ve mitgenommen werden, auch kann man die Tertie oben setzen und die Sexte unten.

2) wenn mehr Sextenaccorde darauf folgen, so muß man

aa) Die Tertien nicht oben nehmen, weil sonst die Tertien mit den Sexten in der Oberstimme eine Quintenprocession machen.

bb) die Octave nicht mitnehmen, weil sonst eine Octavenprocession entstehet

cc) die Sexten nicht verdoppeln, weil die doppelten Sexten unter sich selbst eine Octavenprocession machen würden.

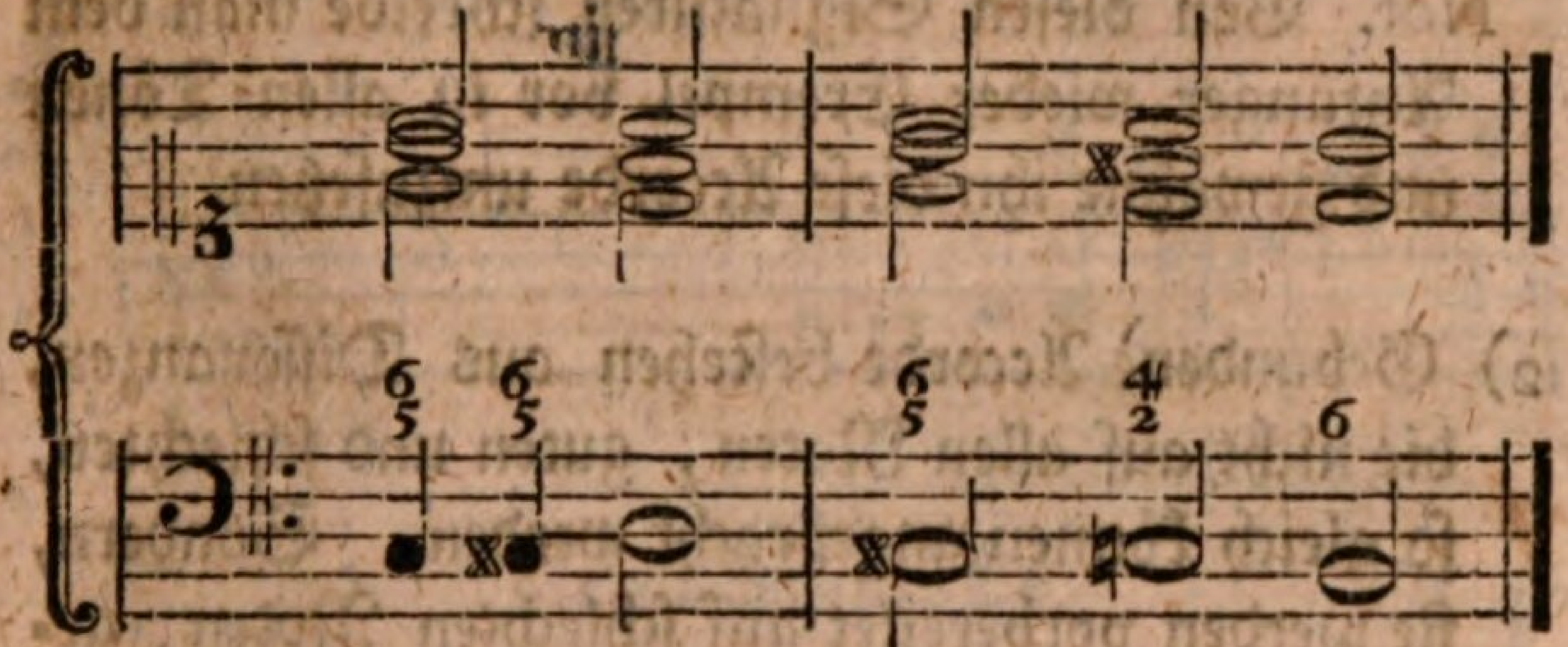
Zu der No. 2. entstandenen $\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}$ nimmt man noch die 8ve. Es folgt gemeiniglich darauf der Accord $\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$, oder man gehet weiter zu Dissonanzen als $\begin{bmatrix}7\\4\\2\end{bmatrix}\begin{bmatrix}\flat 7\\5\\3\end{bmatrix}$ u. a. m. Hievon, nemlich von der 6 und $\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}$ gebe man nun einige Uebungsexempel in dur und moll Tönen.

ad b) Der kleine Septimenaccord besteht aus $\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}$ bey einem stille liegenden Basse wird sie mit der $\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}$ abgelöset, bey einem springenden Basse (in quartam toni,) kömmt sie zurück zur Tertie, z. Ex. $\begin{bmatrix}b & \\ g & a\\ e & f\\ c & c\\ C & F\end{bmatrix}$ bey steigendem Basse in einen Hauptaccord $\begin{bmatrix}b & a\\ g & f\\ e & d\\ C & D\end{bmatrix}$ u. s. w.

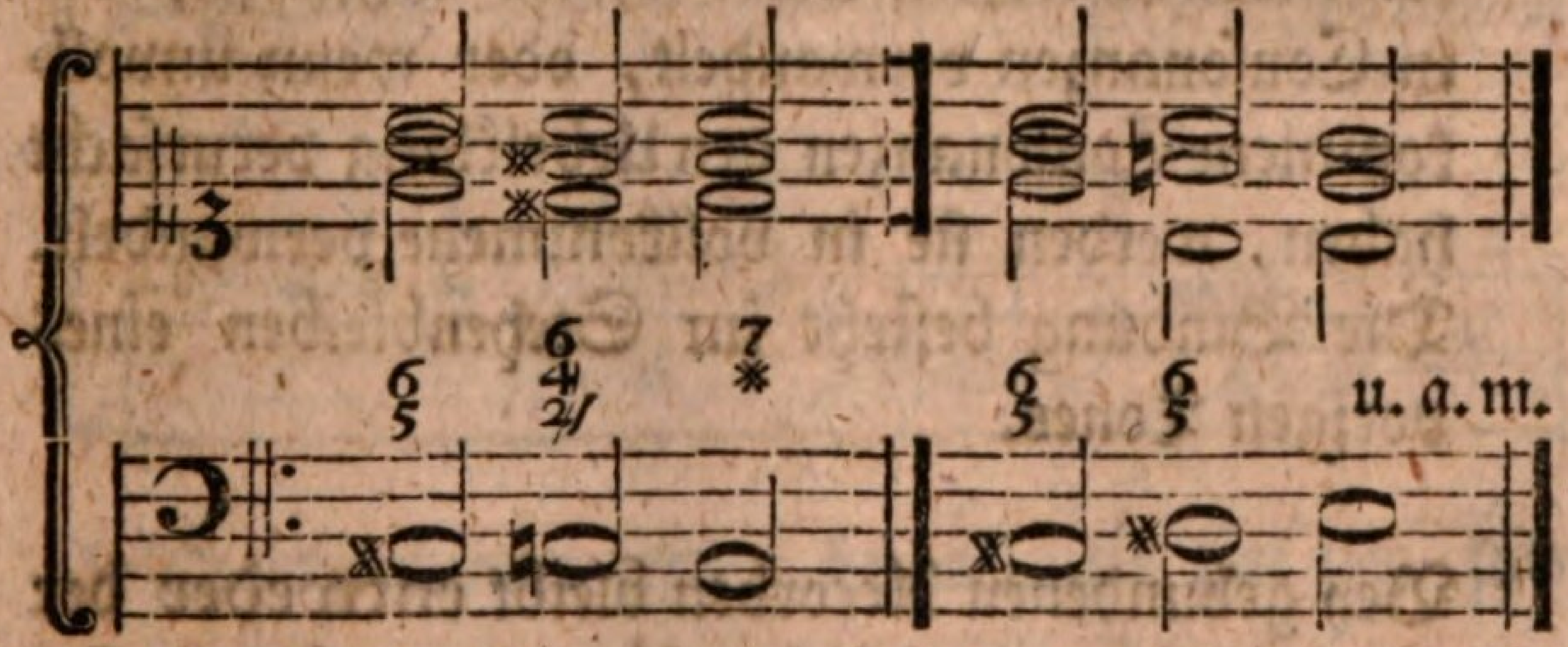
No. 1) Zur $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ gehört die Tertie. Hiebey stehen zwey Töne, nemlich 5 und 6te neben einander und dissoniren, und da man von neben einander stehenden dissonirenden Tönen die Regel überhaupt hat: **Der oberste Ton bleibt stehen, und der unterste weichet einen Ton weiter zurück**; so gilt die Regel auch hier und weichet die 5te zurück, doch der Baß kommt ihr eine Stufe entgegen. Z. Ex. $\begin{bmatrix}a & \\ g & a\\ e & f\\ cis & D\end{bmatrix}$

Jedoch

Jedoch giebt es auch andre Gänge, die drauf folgen als z. Ex. $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ bey stehendem oder gar um einen halben Ton fallendem Basse; auch $\begin{smallmatrix}6\\5\\3\end{smallmatrix}$ u. $\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}$



c oder cis



No. 2) Zur $\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$ wird noch die 6te genommen. Die 4 bleibt stehen, und die Tertie gehet mit dem Basse herunter

h	
g	c
f	g
d	e
D	C

ad c) zur $\begin{smallmatrix}4\\2\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}4\sharp\\2\end{smallmatrix}$ wird noch die 6 dazu genommen. Die Resolution ist diese. Der Baß weichet zurück, weil ihm zwey Dissonanzen entgegen stehen, oder nach der Regel von zwey neben einander stehenden Tönen, wenn der Baß nun weicht, wird gemeiniglich ein schlech-

ter

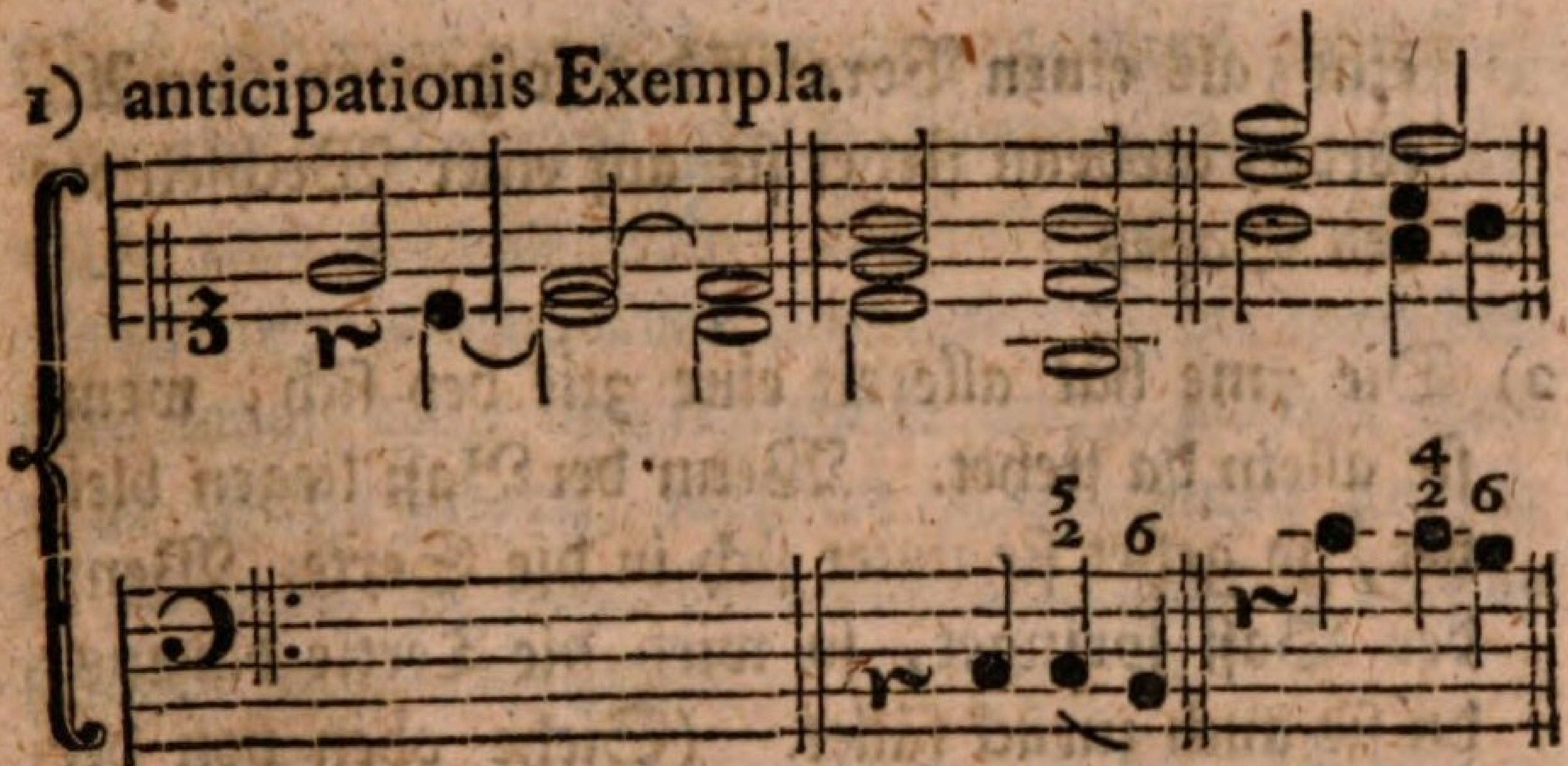
ter Sextenaccord dazu genommen $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$ gehet in den Oberstimmen meist in die 8ve herauf.

Not. Von diesen Signaturen schreibe man dem Anfänger wieder Exempel vor in allen Tönen und gewöhne ihn diese Accorde umzusetzen.

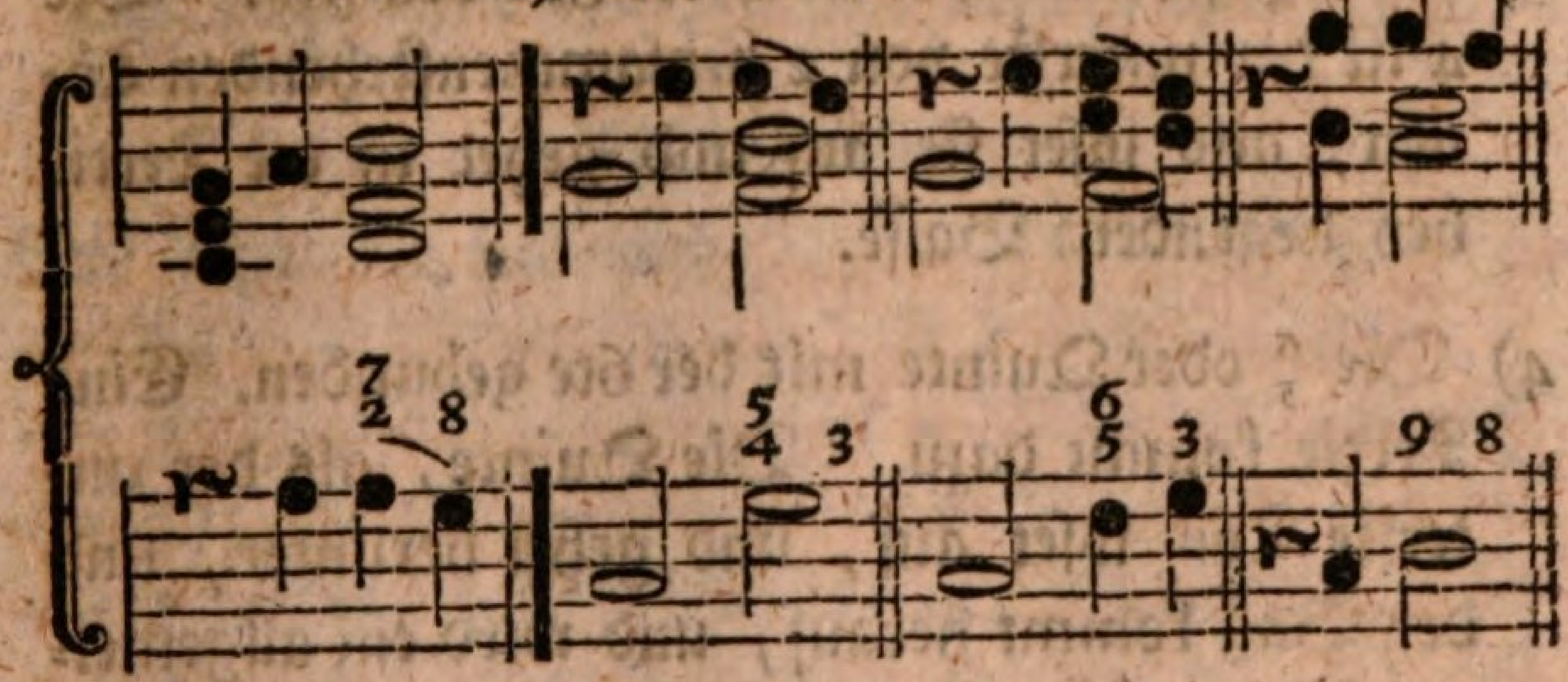
2) Gebundene Accorde bestehen aus Dissonanzen, die nicht auf allen Noten, guten und schlechten, so gleich können angebracht werden. Sondern, sie werden vorbereitet auf schlechten Noten, gebunden mit der folgenden guten, und auf der folgenden schlechten Note wieder aufgelöset, oder in Consonanzen verwandelt, oder wenn unvollkommene Consonanzen den Uebelklang verursacht haben, werden sie in vollkommene verwandelt. Die Bindung besteht im Stehenbleiben eines vorigen Tones.

Bey gebundenen Accorden bleibt entweder der Baß nach einem natürlichen Accorde nochmals stehen, und kommen neue Oberstimmen dagegen, die denn dissoniren (welches ein Vorgriff genennt wird), oder die oberste Stimme der Melodie bleibt stehen und kommt ein neuer Baßton, der eine andre Harmonie mit sich bringt, und der alte Ton von der Melodie erwartet bey dieser Dissonanz eine Auflösung (welches eine Aufhaltung heißet.)

1) anticipationis Exempla.



2) retardationis Ex.



1) Die Secunde gehört hieher, sie hat bey sich

1) die 5te allein, 2) $\frac{6}{4}$, 3) auch die 7me:

a) wenn sie allein stehet hat sie die 5 bey sich und ist ein Vorgriff des folgenden Sextenaccordes.

b) wenn $\frac{4}{2}$ da stehet nimmt man noch die 6te dazu. vid. superiora.

c) bisweilen hat sie die 7me bey sich in der Vorzeichnung, und nimmt eine 4 als einen Vorgriff des folgenden allgemeinen Accords an, oder eine

eine 5 als einen Vorgriff des folgenden 6ten Accords, alsdenn stehet sie auf einer Wechselnote des Basses.

2) Die 7me hat allezeit eine 3tie bey sich, wenn sie allein da stehet. Wenn der Baß liegen bleibet, so gehet sie unter sich in die Sexte. Wenn der Baß springet, so wird die Tertie daraus, da sie auch zurück fället. (Siehe oben von der kleinen Septime.)

3) Die $\substack{5\\4}$ zugleich hat noch die 8ve bey sich. Die 4 ist der unterste von 2 beysammenstehenden Tönen, also löset sie auf und gehet in die Tertie bey liegendem Basse.

4) Die $\substack{6\\5}$ oder Quinte mit der 6te gebunden. Eine Tertie kommt dazu. Die Quinte, als der unterste Ton löset auf, und gehet herunter, und der Baß kommt herauf, und wird ein allgemeiner Accord daraus.

5) Die 4te mit der 3 gebunden, hat eine 5 und 8ve bey sich, die Quarte als der unterste Ton gehet bey liegendbleibenden Basse in die Tertie zurück.

6) Die None, wenn sie allein stehet, so wird $\substack{9\\5\\3}$ genommen und in $\substack{8\\5\\3}$ resolvirt. Wenn $\substack{9\\4}$ stehet, so wird die 5 dazu genommen. Die Resolution ist meistens in die 8ve.

Die Auflösungen der Dissonanzen sind von weitem Umfange und ein Anfänger kann sich wohl zur

Noth

Noth mit dem angeführten eine Zeitlang behelfen, aber theils Exempel großer Componisten, theils eigne und oft ohngefähre Entdeckungen zu Uebergängen von einem Tone zum andern, die noch bis dato lange nicht alle erschöpfet sind, werden ihm neue Wege zeigen, mehrere Dissonanzen zierlich in einander zu verwickeln und unerwartete Auflösungen hervorzubringen.

Signaturentabelle.

Der allgemeine Hauptaccord besteht aus 3. 5. 8.

freye Sätze.

Die 6 hat bey sich eine . . .	3
— $\frac{6}{4}$)	8
— 7	3 oder $\frac{5}{3}$
— $\frac{6}{5}$)	3
— $\frac{4}{3}$)	6
— $\frac{4\!\!\!/}{2}$)	6
— $\frac{4}{2}$)	6
— $\frac{4}{2}$ bisweilen auch die 7me, doch schreibt man sie lieber dazu $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$	

gebundene Sätze.

Die 2 hat bey sich eine . .	5
— 4−3	5 u. 8
— 7−6	3
— 9−8	$\frac{5}{3}$)
— $\frac{6}{4}$−$\frac{5}{3}$)	8
— $\frac{9}{4}$−$\frac{8}{3}$)	5

Wenn

Wenn man diß begriffen hat, so übe man sich fleißig in Generalbaßspielen und accompagnire andre Musicirende. Jedoch muß man sich diß noch nicht unterstehen, wenn man noch die Fertigkeit nicht hat, einen jeden Baß ohne Anstoß abzuspielen, denn wie will einer die Accorde suchen, der noch den Baß selbst suchen muß? Unterdessen übe man sich fleißig im Quinten und Quartencircul, wozu er oben im III Capitel bey der Vorzeichnung aller Töne Anleitung findet. Der Quintencirkel bestehet darinnen, daß man durch harmonische Griffe oder Accorde von einem Tone zu seiner Quinte, und so von Quinte zu Quinte fortschreitet, bis man wieder auf den ersten Ton kömmt.

Eben so ists mit dem Quartencirkel. Jedoch da dieses nicht sowohl zum kurzen Begriffe von der Musik, noch vor einen Sänger gehöret, sondern vielmehr vor einen Clavierspieler und Componisten, so soll davon, wie überhaupt von der Ausweichung in alle Töne im zweyten Theile an seinem Orte gehandelt werden. Gegenwärtig sind noch einige Uebungsexempel beygefüget in allerley Accorden, welche die Anfänger sich in alle 12 Töne einerley Art von Quinte zu Quinte umsetzen, die Vorzeichnung jedes Tons davorsetzen, und zur Uebung der Töne spielen können.

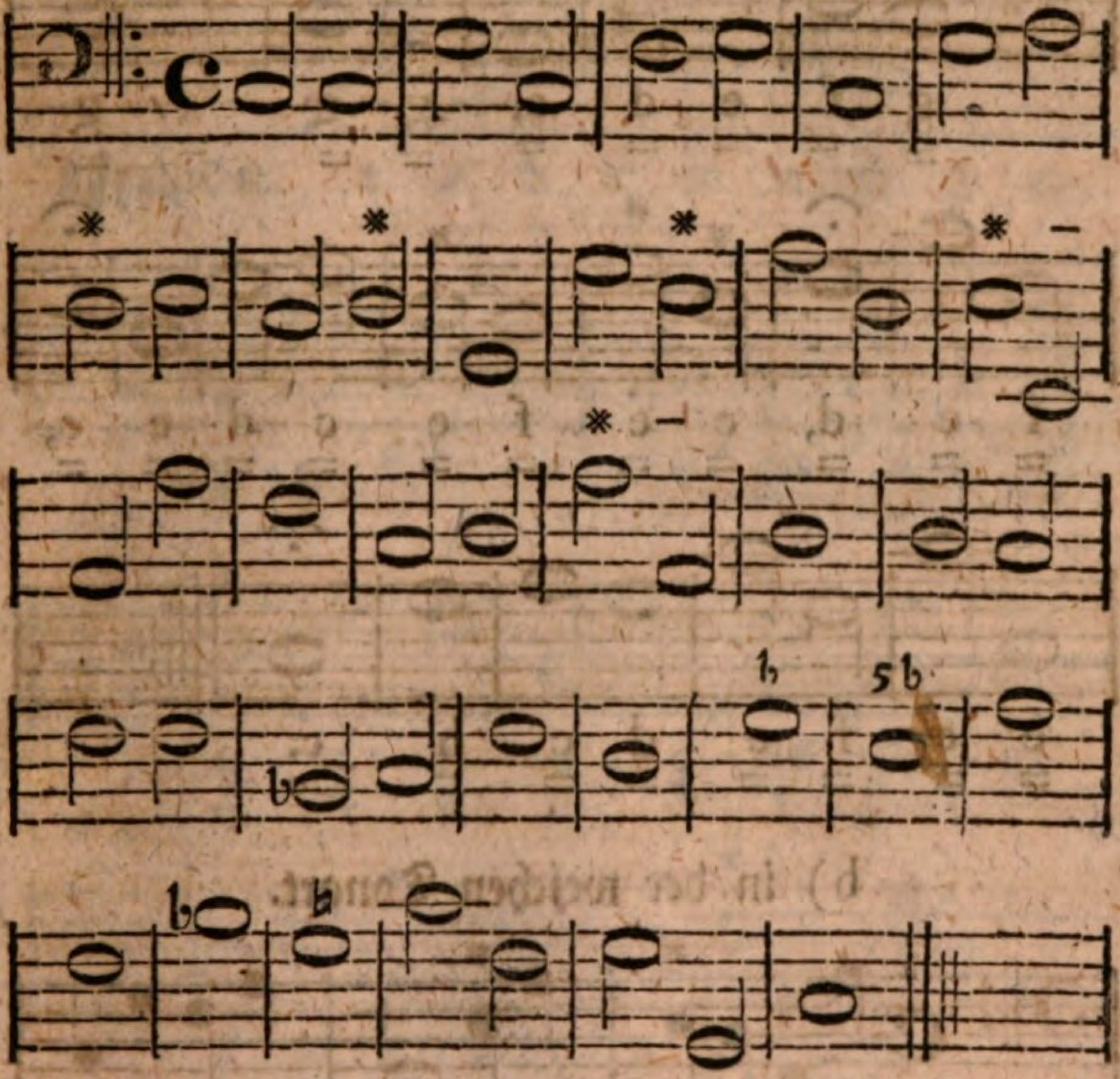
Uebungsexempel.

1) in allgemeinen Accorden.

a) in der harten Tonart, und zwar mit ganzen und halben Schlägen, welche als

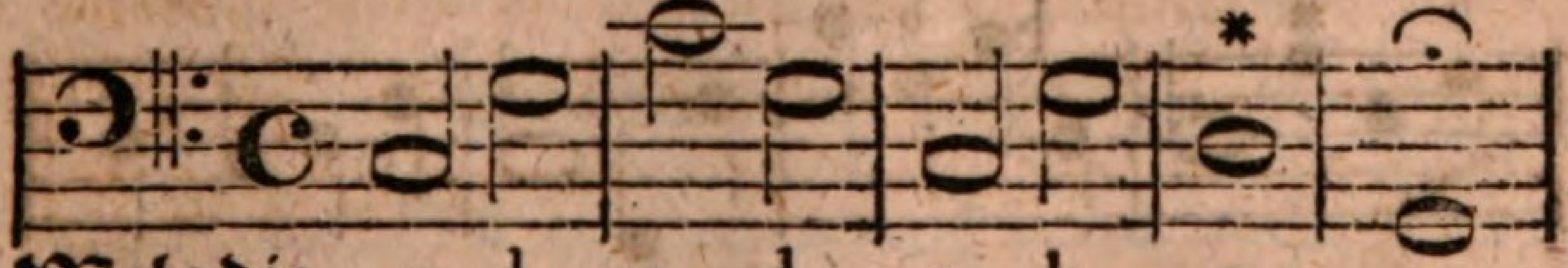
gute

gute Noten einen Anschlag oder Accord bekommen.

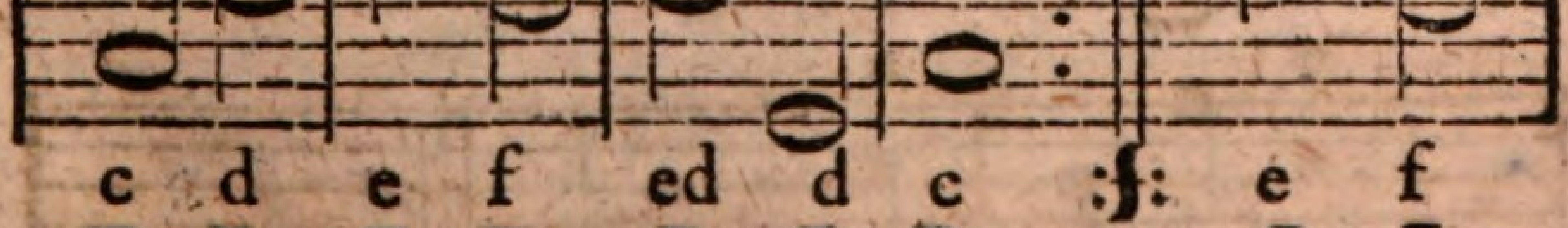


Dieß Exempel setze er von c nach g, d, a, e, h, fis, (cis, des) as, es, b, f dur.

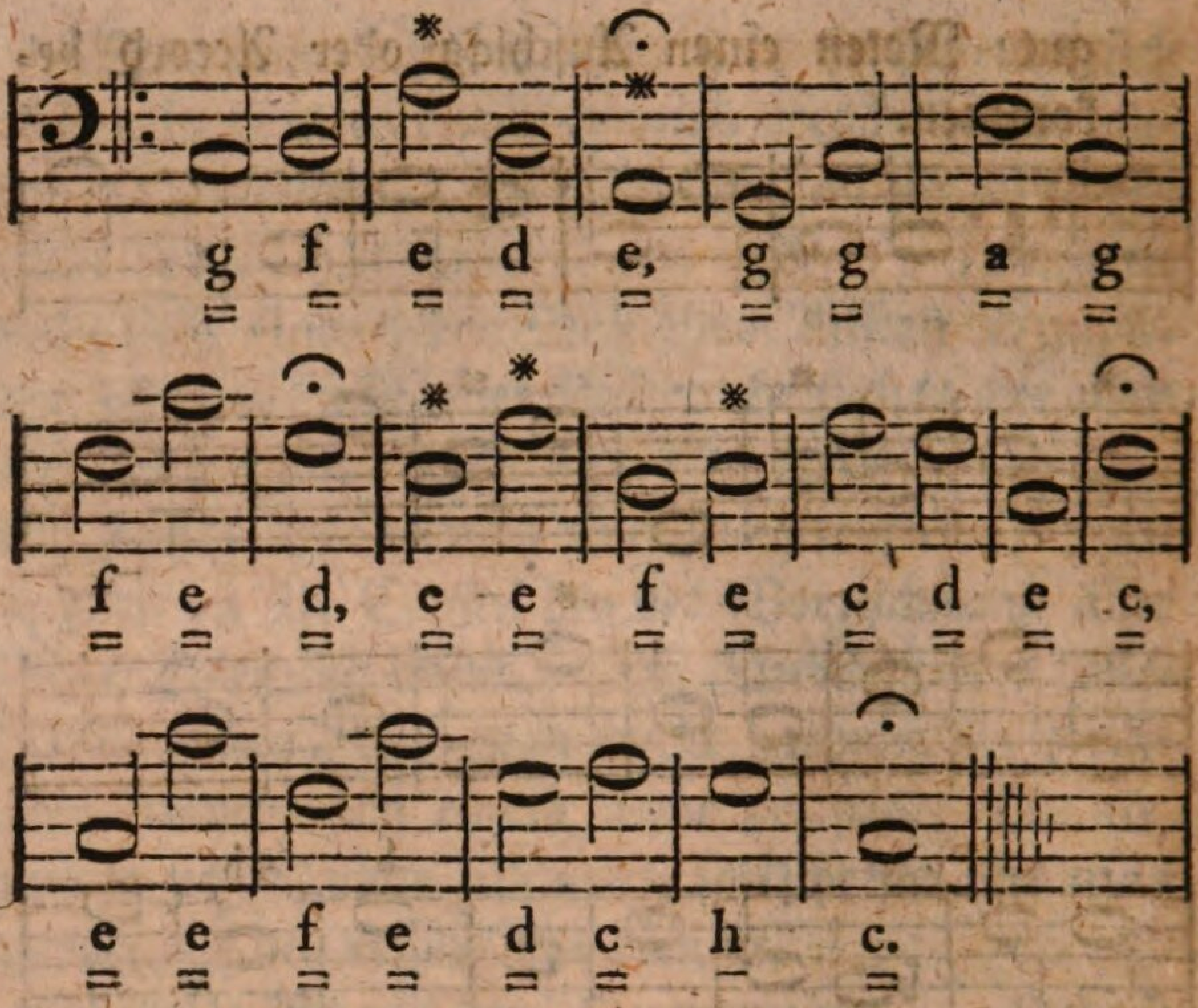
Choral. Freu dich sehr, o meine Seele.



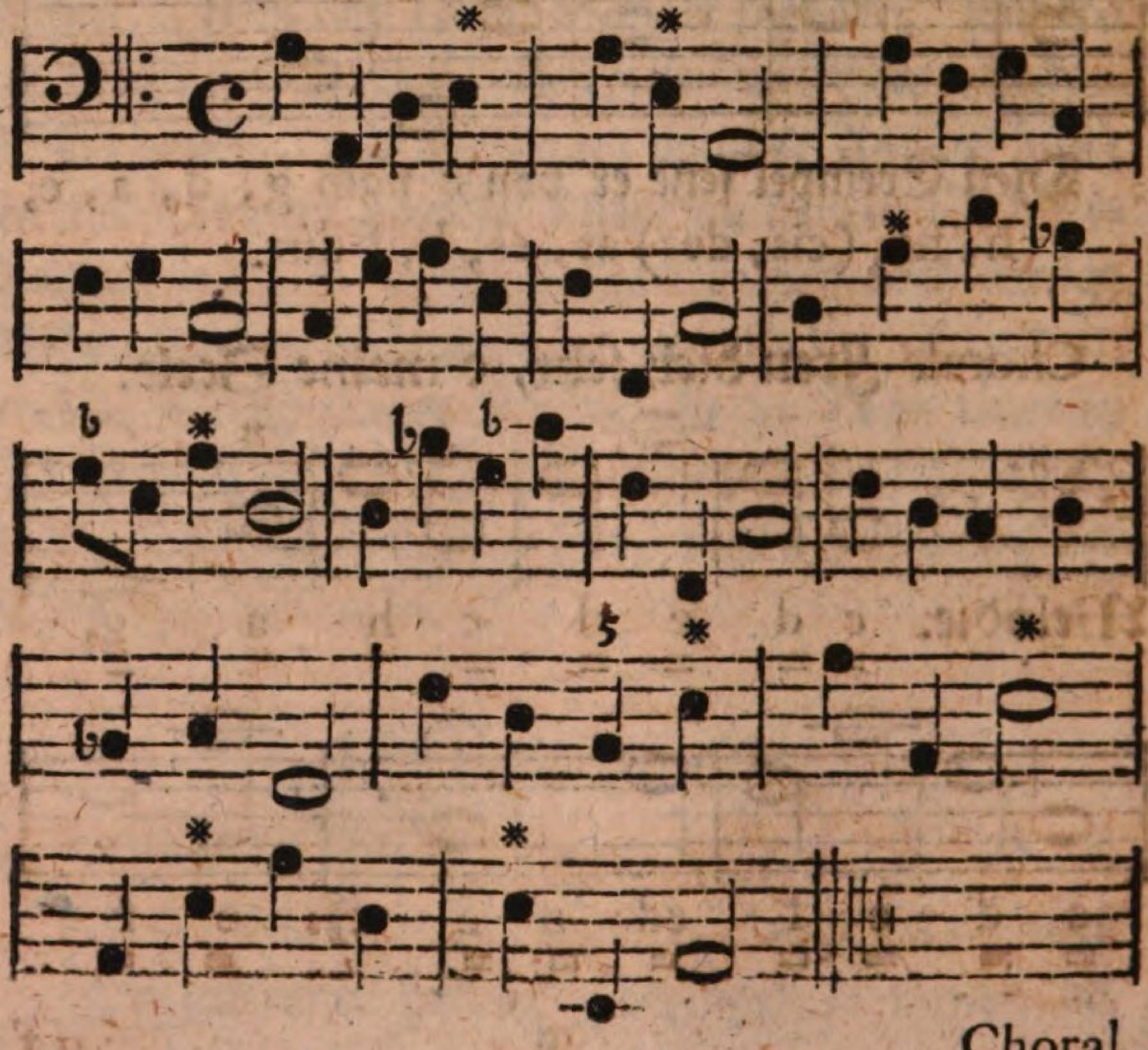
Melodie. c d e d c h a g,



c d e f ed d c :f: e f

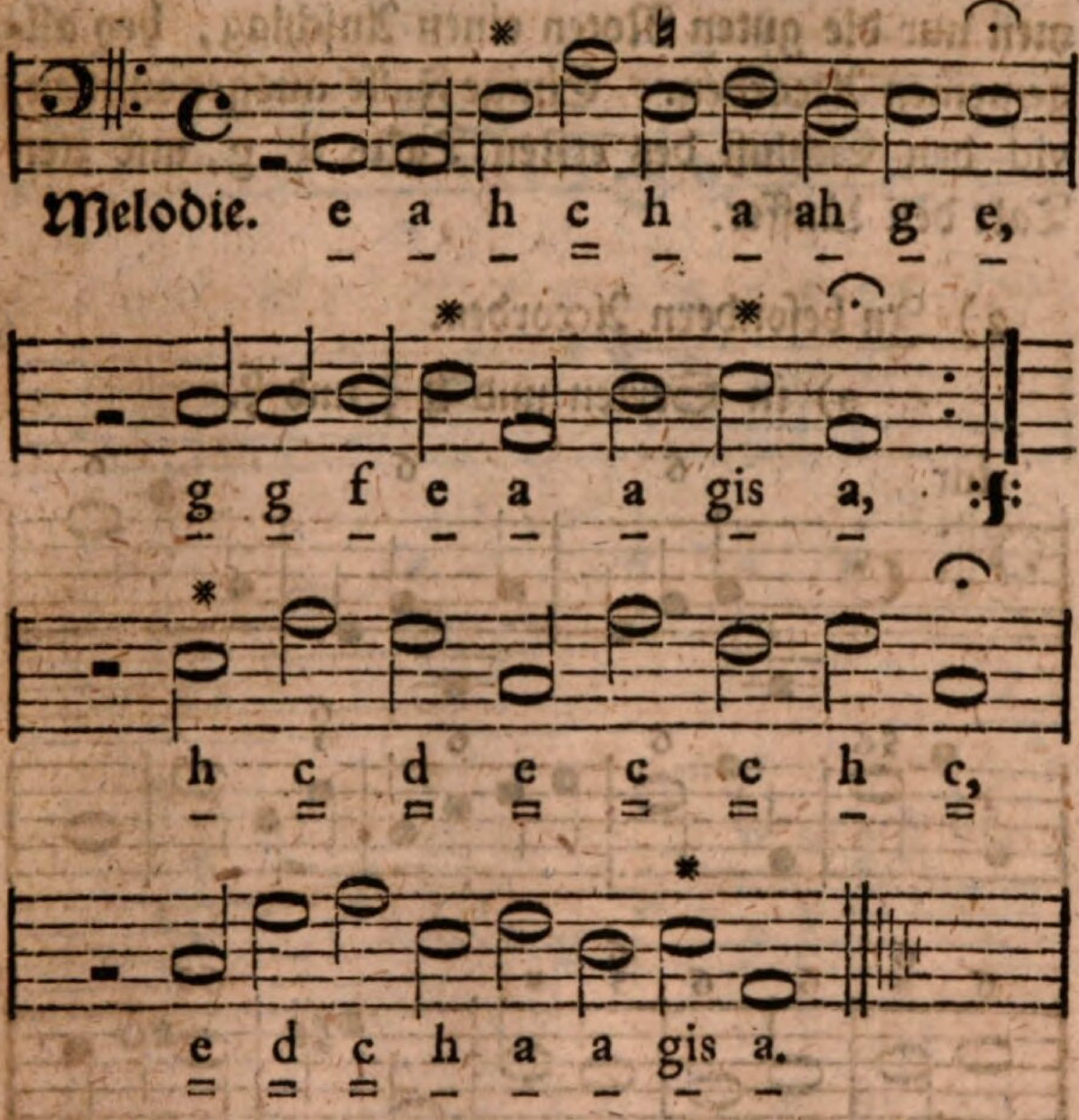


b) in der weichen Tonart.



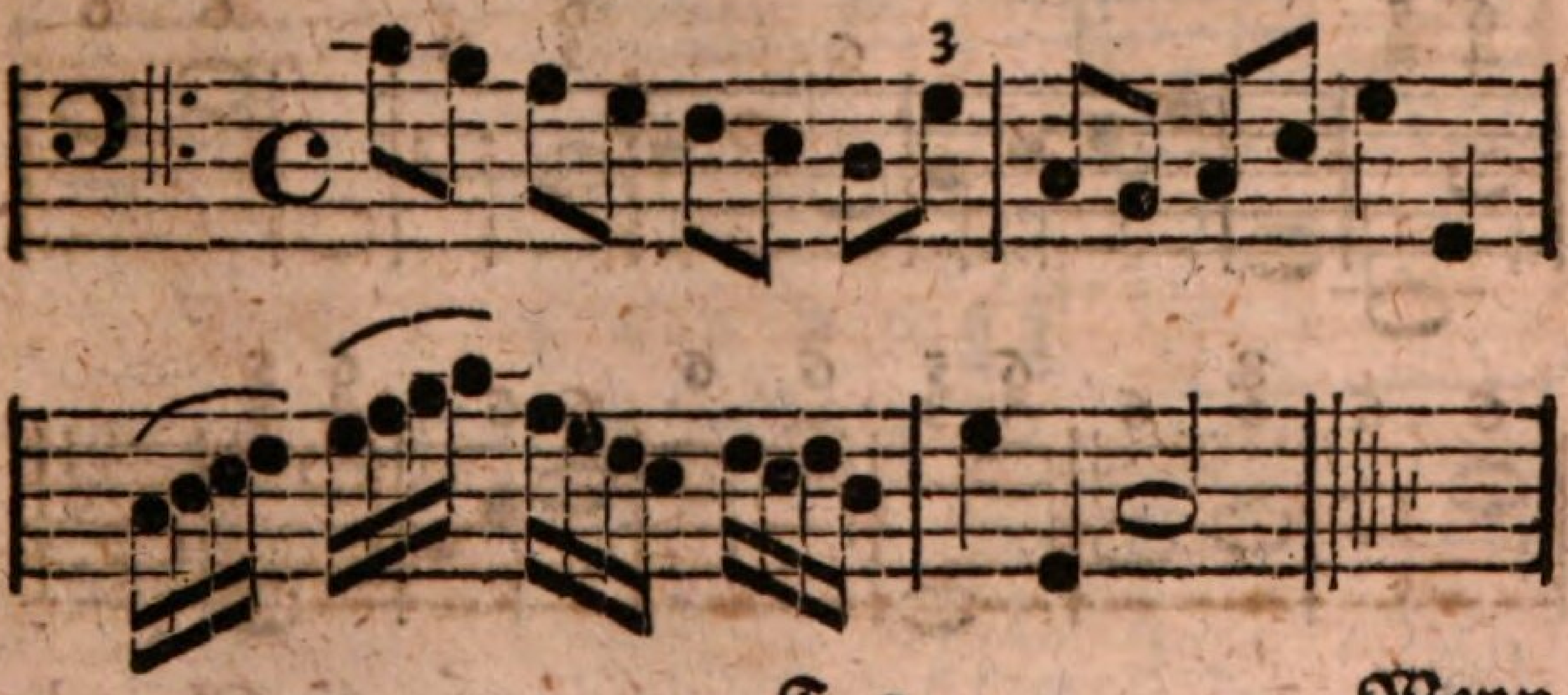
Choral.

Choral. Wer nur den lieben Gott läßt walten.



Diese bisherigen Exempel setze man sich in alle zwölf dur Töne, was dur ist, und in alle 12 moll Töne, was moll ist.

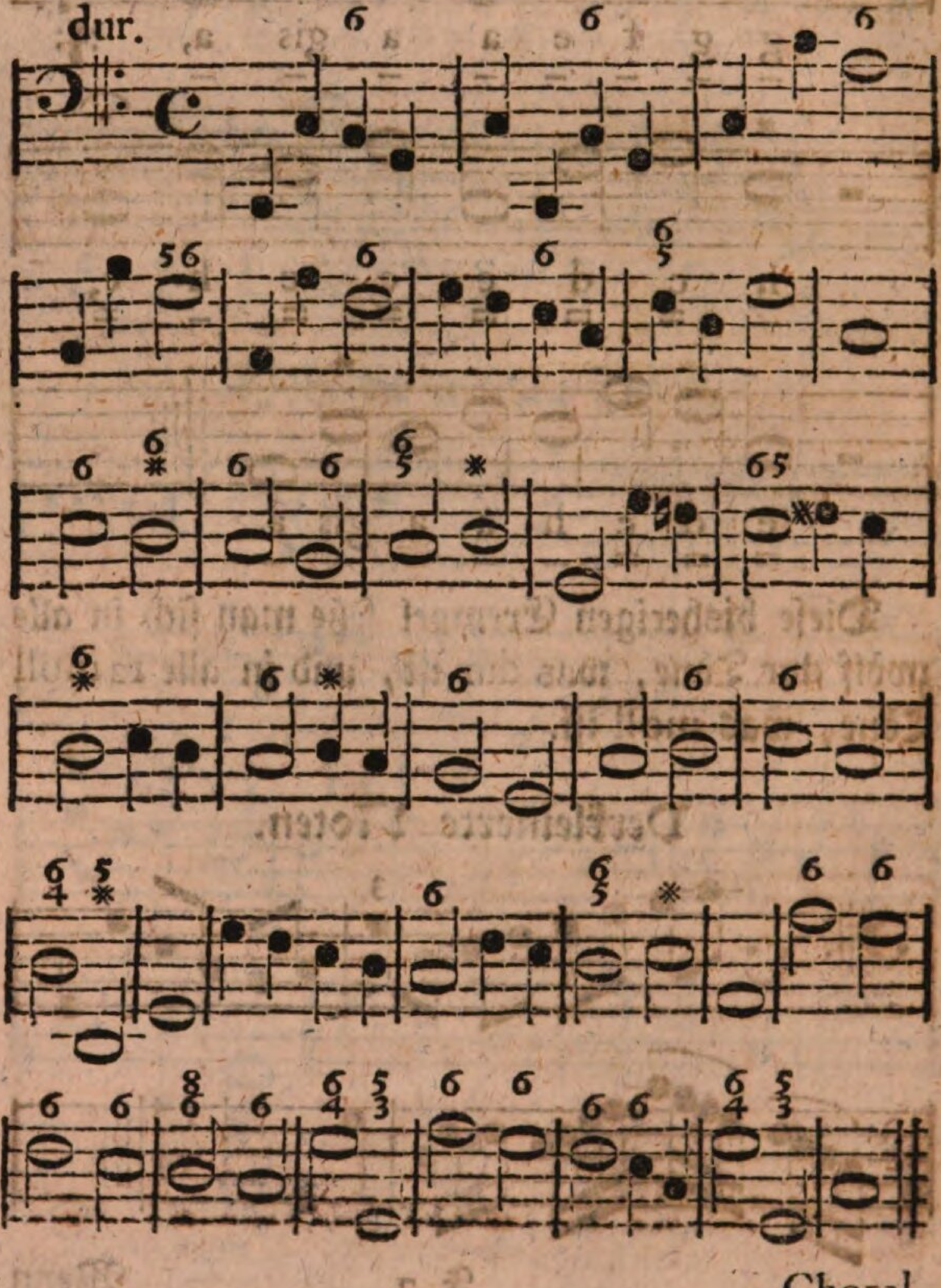
Verkleinerte Noten.



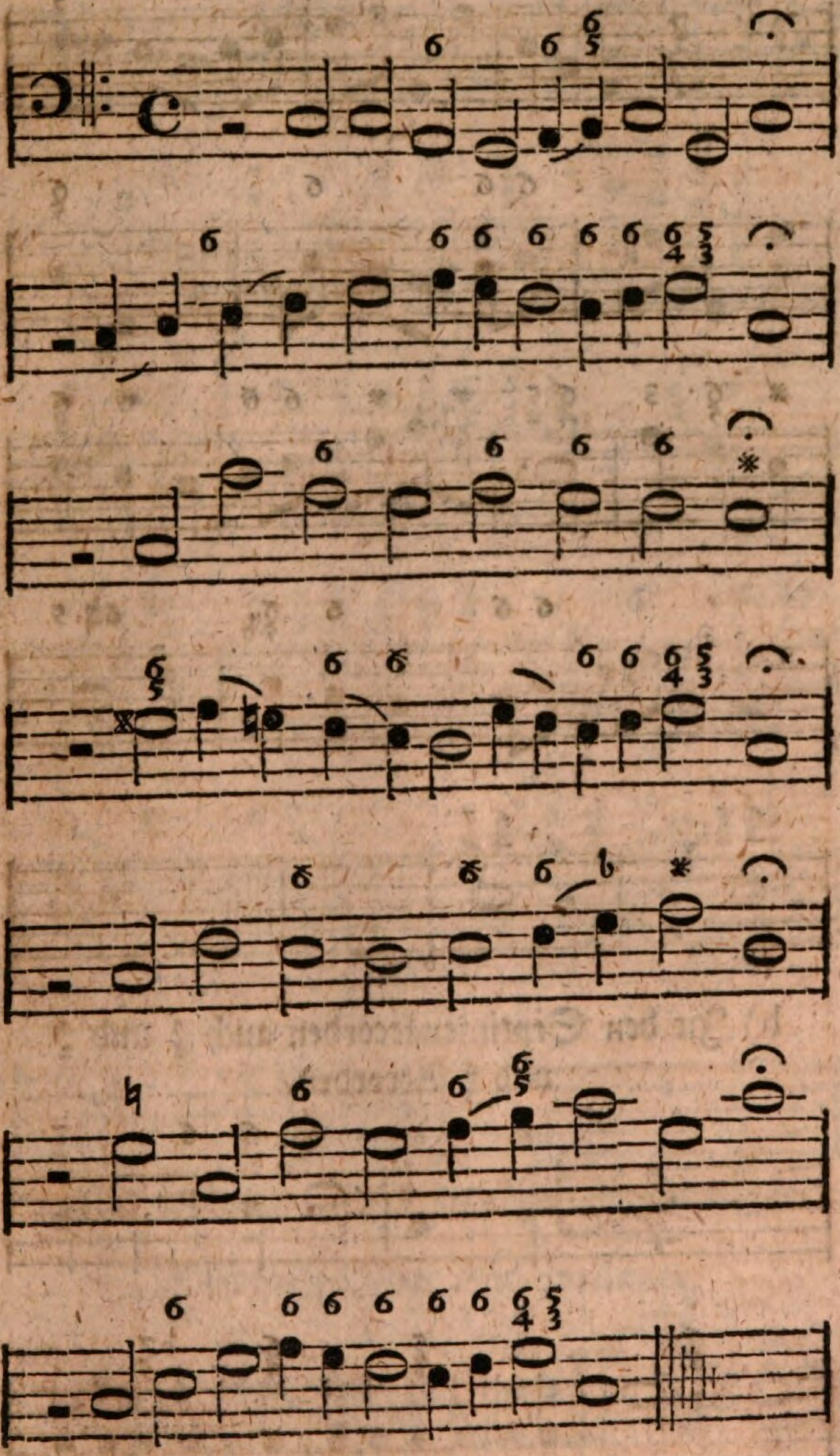
Wenn die Noten verkleinert werden, so bekommen nur die guten Noten einen Anschlag, bey allgemeinen Accorden. Einige Fälle ausgenommen, vid. den Schluß des ersten Takts d, g, und 3ten Takt den Läuffer.

2) In besondern Accorden.

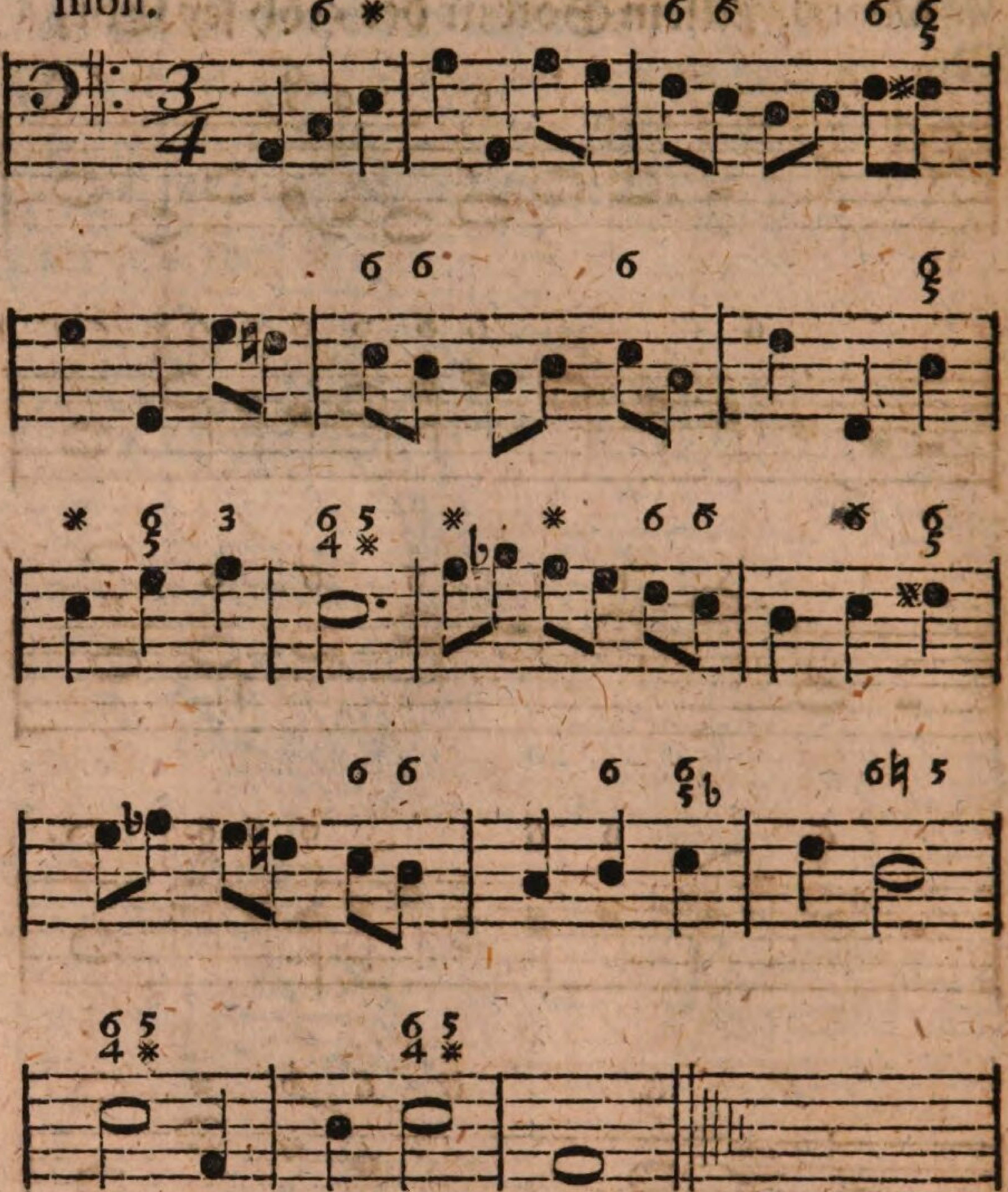
a) in Sexten und $^{6}_{4}$ $^{5}_{3}$ und $^{6}_{5}$.



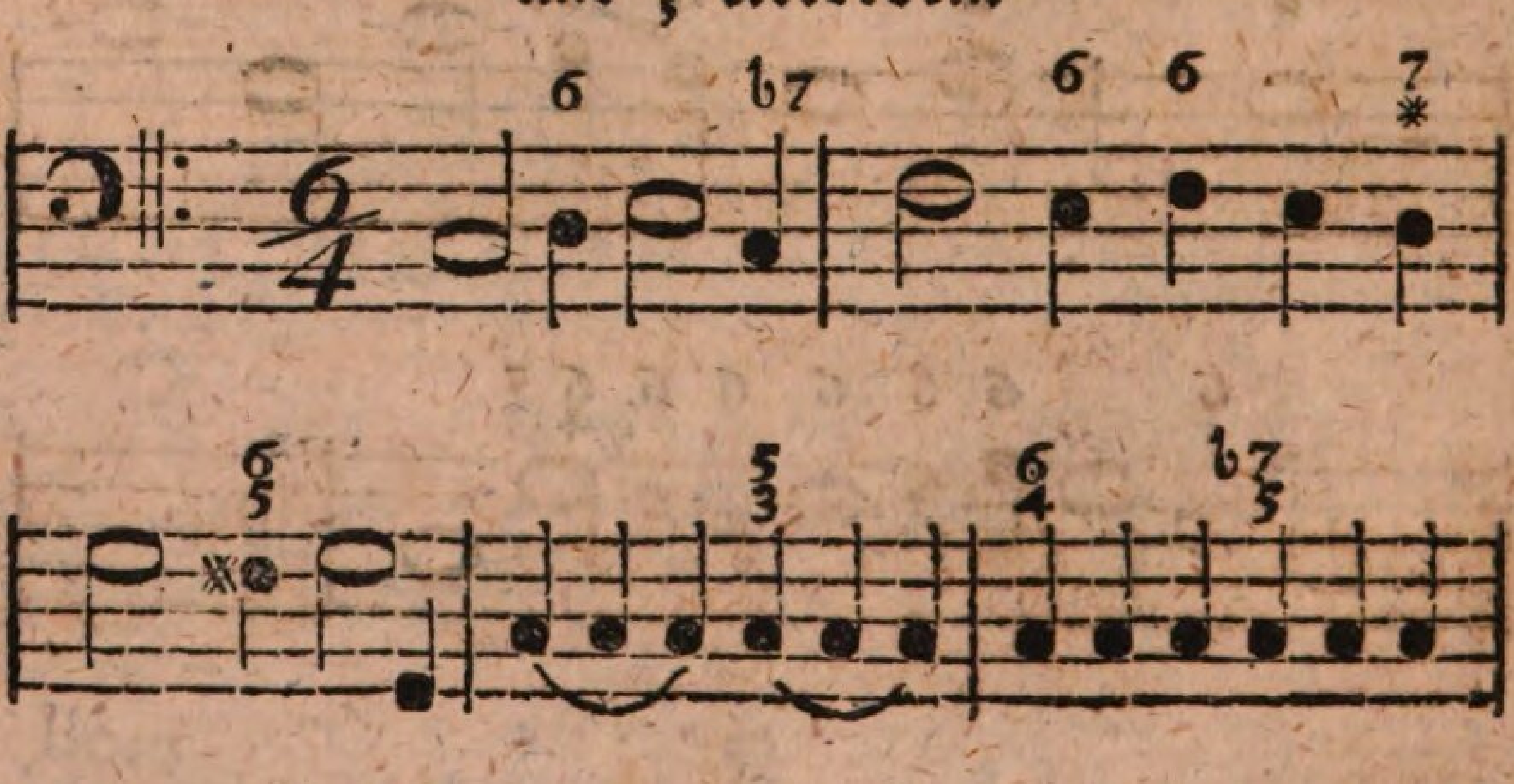
Choral. Allein Gott in der Höh sey Ehr.

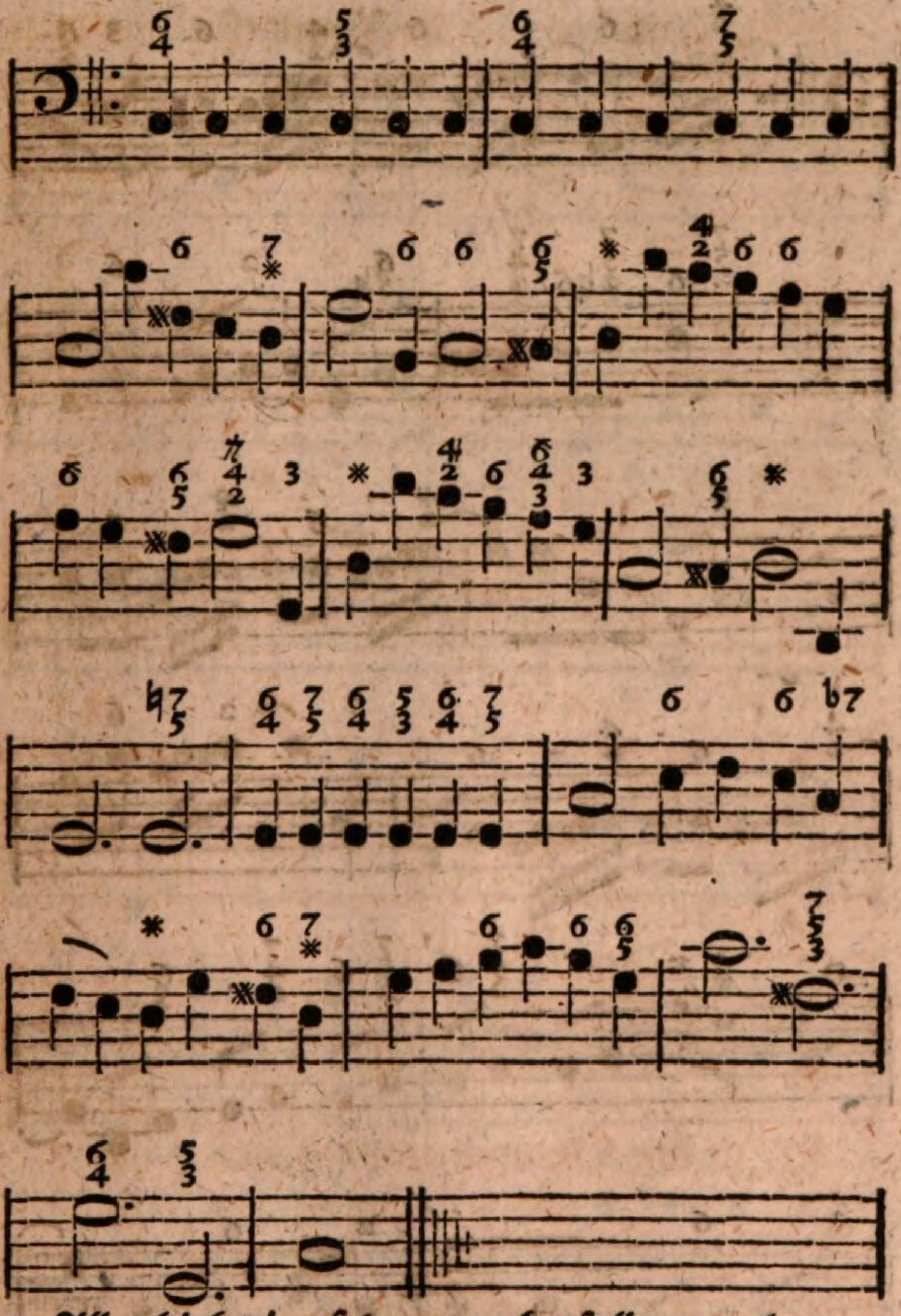


moll.



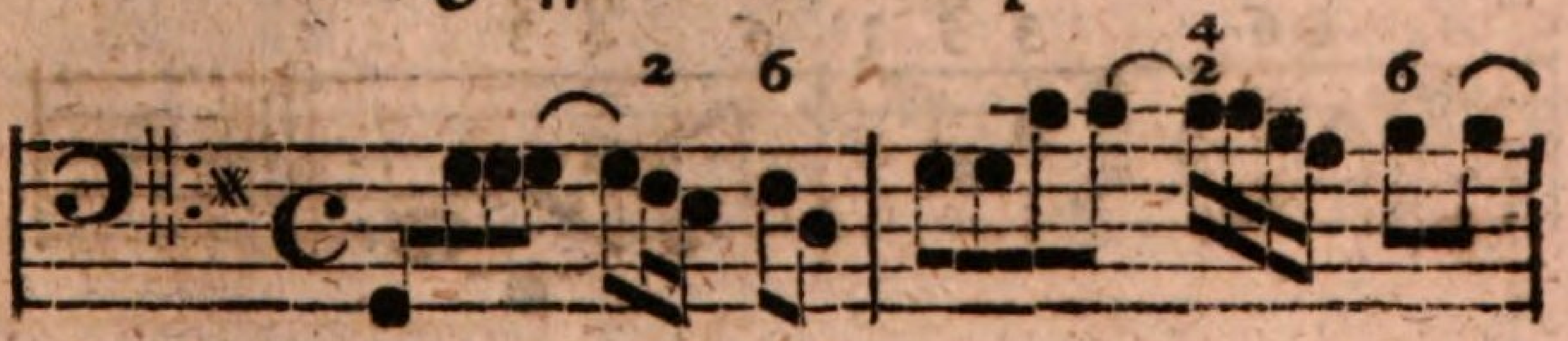
b) In den Septimenaccorden auch $\frac{4}{3}$ und $\frac{4}{2}$ und $\frac{6}{5}$ Accorden.

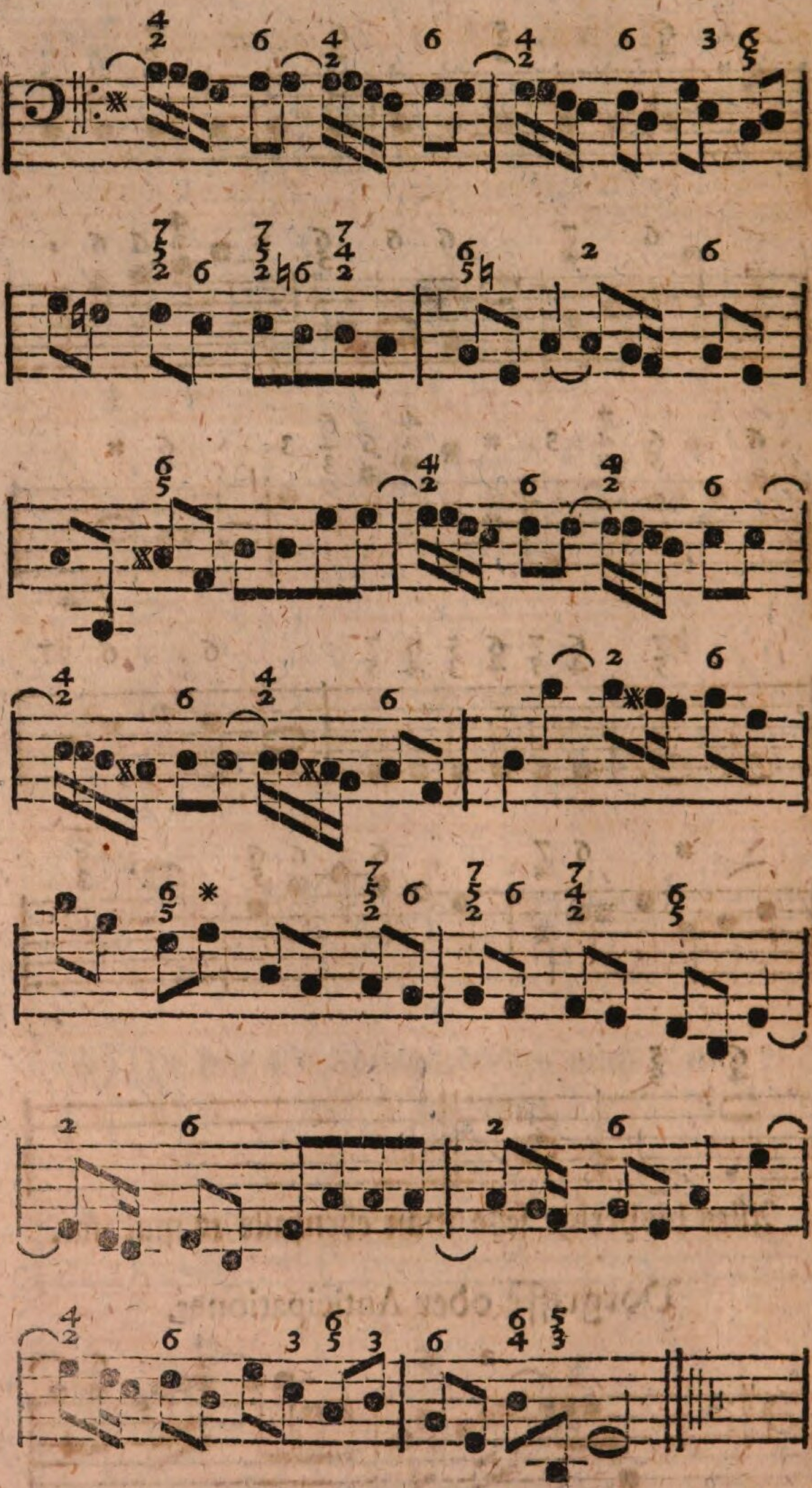




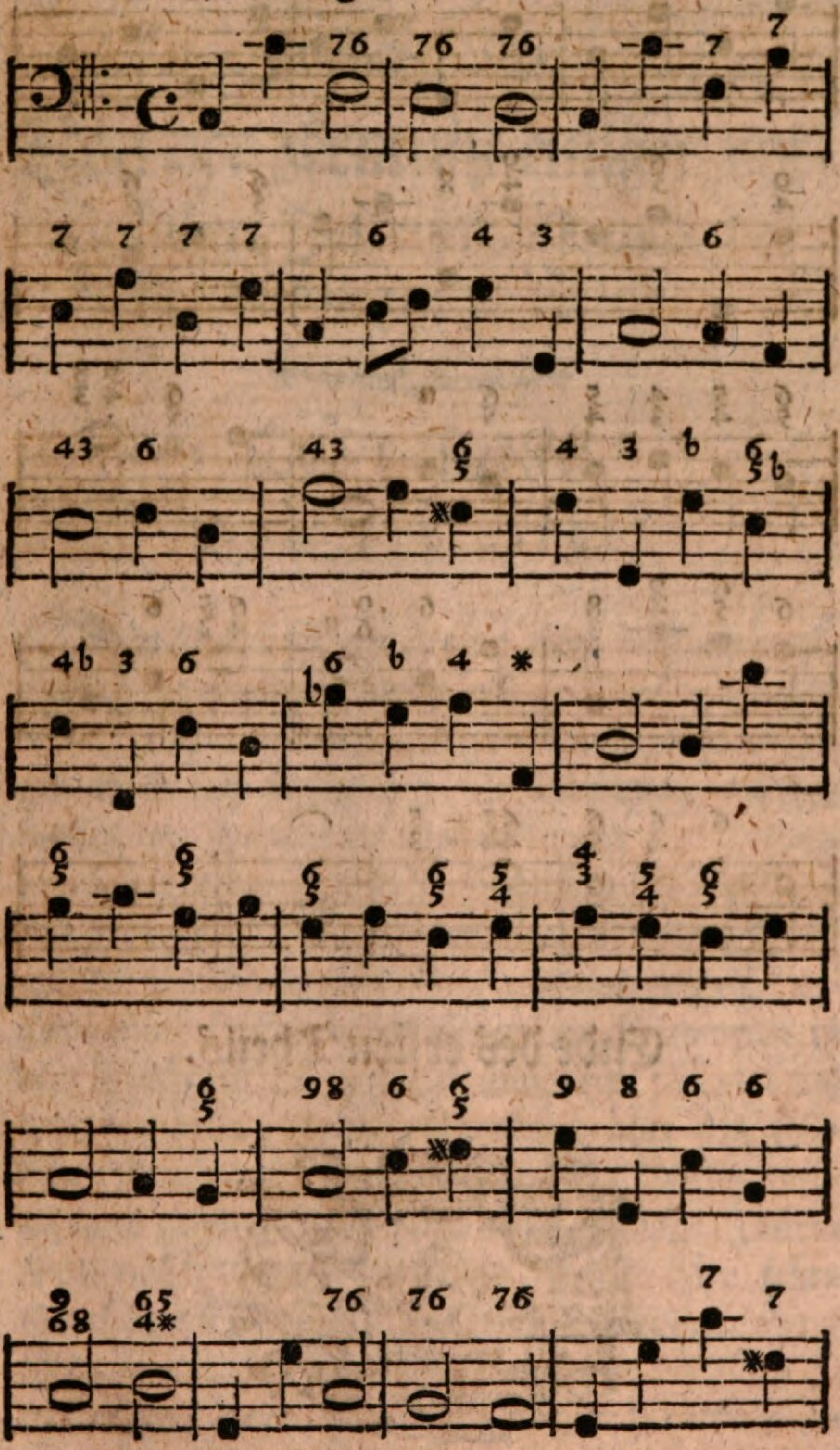
Alles bisherige setze man ebenfalls 12 mal um.

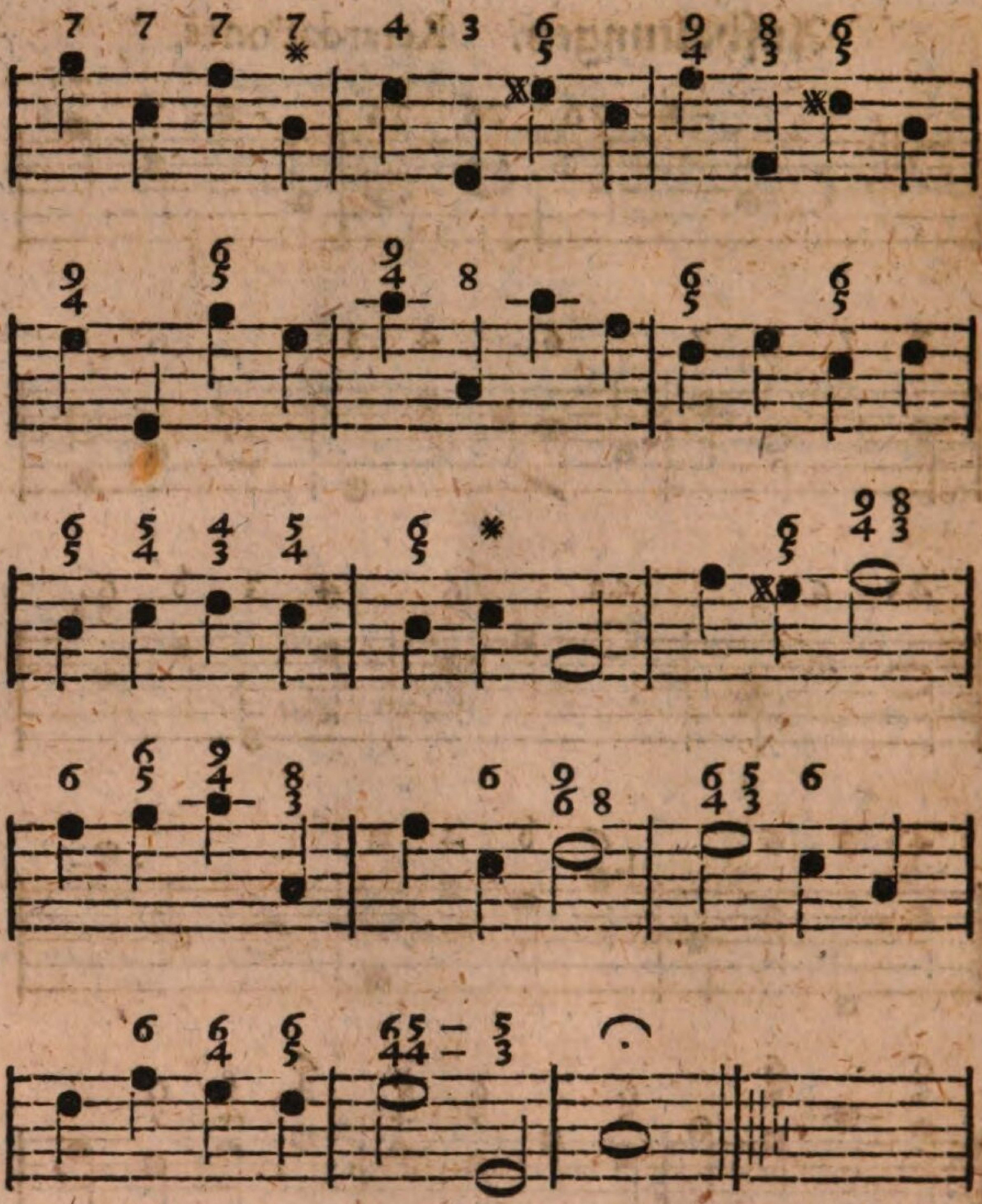
Vorgriffe oder Anticipationes.





Aufhaltungen. Retardationes.





Ende des ersten Theils.

Zweyter Theil.

Von der Kentniß einiger vorzüglichen Instrumente und der Art, dieselbigen zu tractiren.

Das 1. Capitel.

Von der Orgel.

Die Orgel ist ohnstreitig das vollkommenste Instrument unter allen, theils wegen ihrer außerordentlichen Stärke, theils wegen ihrer fast unzähligen Veränderung, welches beydes den Zuhörer in Bewunderung und Erstaunen setzen kann. Einen hinlänglichen Begriff kann sich derjenige von beyden machen, der einen Bach auf der sowohl angenehmen, als auch zugleich ungewöhnlich kräftig durchdringenden Hauptorgel in der Marienkirche zu Halle und einen Nicolai auf der zwar nicht so durchdringenden, aber sehr lieblichen Hauptorgel der Peterskirche zu Görlitz mehreremal gehöret hat. Um dieses wichtige Instrument näher kennen zu lernen, wollen wir sehen 1) auf ihre Stimmen und ihre Benennung, 2) auf ihren Bau, um allerley kleine Fehler derselben zu verbessern, wenn man nicht allezeit so bald einen Orgelbauer bey der Hand haben kann. 3) Auf die

die Art und Weise wie sie zu gebrauchen und zu tractiren sey.

1) Was ihre Stimmen betrifft, so bestehen sie aus Pfeiffenwerke, Flötenwerke, Schnarrwerke und schreyenden Stimmen. Jedoch, da wir es zur Erklärung derselben brauchen, müssen wir erst erklären, was in der Orgel ein 32, 16, 8, 4, 2, 1, 3½ ꝛc. füßiges Register sey.

Der Grundanlage nach soll die Orgel mit dem Claviere, Flügel ꝛc. übereinkommen, da sie ebenfalls 4 Octaven hat und eben so gespielt wird, nur daß der Ton nicht durch Saiten, sondern durch Pfeiffen hervorgebracht wird. Wenn ich nun das tiefe Baß C auf dem Orgelmanuale mit dem tiefen Clavier C einstimmig haben, und ihm zugleich die gehörige Stärke des Tons geben will, so muß die Pfeiffe dazu 8 Fuß, oder 4 Ellen hoch seyn, wenn sie offen ist. Daher heißet ein Register 8 füßig, wenns in allen Octaven mit dem Claviere übereinstimmet.

Die Erfahrung lehret, daß wenn man eine Pfeiffe am Ende zudeckt, sie sogleich tiefer klingt. Diß machten sich die Orgelbauer zu Nutze und erfanden die gedackten Register, (zwar erstlich um Metall, Holz, Arbeit und Platz zu ersparen, nachher aber auch, um den Pfeiffen eine andre Art des Klanges zu geben durch verschiedene Arten von Verdeckungen.) Sie deckten also die metallnen Pfeiffen mit metallenen Deckeln, (NB. Metall nach der Orgelbauersprache heißt Zinn mit Bleye vermischt,) die hölzernen aber mit hölzernen Stöpfeln zu, und

verwah-

verwahrten die Zusammenfügung mit angeleimten feinen Leder um aufs genaueste zu passen, und so brachten sie aus niedrigern und kürzern Pfeiffen eben den Ton heraus, den die 8füßigen gaben, daher nennt man sie wegen einerley Beschaffenheit der Tiefe des Klanges auch, jedoch nur abusive, 8 füßsige Register.

Eben so verhält sichs auch mit andern großen Pfeiffen und Registern von 16 und 32 Fuß, und ist also 16 Fuß eigentlich, wenn die größte Pfeiffe 16 Fuß oder 8 Ellen lang und oben offen ist. Dieses tiefe C klinget eine Octave tiefer, als das 8 füßige tiefe C. Wenn die Pfeiffe aber auch zugedeckt und also kürzer ist, so heißt sie doch 16 Fuß, wenn sie nur eine Octave tiefer klingt, als 8 Fuß.

32 Fuß ist, wenn das große C 2 Octaven tiefer gehet, als 8 Fuß, oder eine Octave tiefer, als 16 Fuß, und ist fast allezeit zugedeckt, wie in den beyden oben angeführten Orgeln.

4 Fuß ist, wenn das große C offen 2 Elle lang gearbeitet ist, und klinget das große C, wie das zweyte oder kleine c auf dem Claviere, oder 8 füßigem Register. (Es wird auch bisweilen gedeckt, oder, mit den Orgelbauern zu reden, gedackt, und alsdenn auch kürzer gearbeitet.)

2 Fuß ist, wenn die größte Pfeiffe C nur 2 Fuß lang ist, und so klingt, wie das dritte oder eingestrichne c des Clavieres. Da diß Register ohnehin klein ist und wenig Platz brauchet, auch vor sich allein nicht gebrauchet werden kann, so läßt man es meistens offen.

1 Fuß hat das 2 gestrichne c in seinem größten Baß C und geht alsdenn 2 Octaven herauf, weil aber die Pfeiffen in den folgenden beyden Octaven zu klein fallen würden, so wird gemeiniglich die zweyte ohnediß klein pipende Octave noch 2mal repetirt in den beyden obersten Octaven.

$1\frac{1}{2}$, $2\frac{1}{2}$, 3, $3\frac{1}{2}$, 5, 6 rc. Fuß, oder dergleichen findet man bey Sedecimen, Sesquialtern, Quintflöten, Tertien, Quinten, Sexten und dergleichen Registern, welche allein und vor sich nicht gespielet werden können, sondern blos zur Ausfüllung und Verzierung dienen. Denn sie stimmen gar nicht gleich, und z. E. in der Quinte hat das tiefe C im Baße, das 2te G aus der kleinen Octave und so ist D a, E ist h, u. s. w. Nun sehen wir auf die Stimmen selbst. Diese gehören

a) zum Pfeiffenwerke. Eigentlich ist eine jede Stimme zum Pfeiffenwerke zu rechnen, deren Pfeiffen 1) nicht schnarren, 2) nicht verdeckt sind, und folglich auch die schreyenden. Doch man rechnet nur die offenen freyen und einfach stehenden Hauptstimmen hieher. Hauptsächlich Principalen und ihres gleichen, von 16, 8, 4, 2 rc. Fuß, von Metall oder Holze. Diese Stimmen klingen stark und sind die Hauptstimmen.

b) Flötenwerk ist gedackt damit es stiller klinget. Man findet es zu 32, 16, 8, 4 rc. Fuß, von allerley Größe und vielerley Art.

c) Schnarrwerke. Deren Pfeiffen haben eine ganz andre Gestalt, als die andern Pfeiffen, denn sie bestehen nicht aus einer blossen Pfeiffe,

die

die einen Einschnitt hat, und ein Blat wie andere Register; sondern iede Pfeiffe besteht aus zwey Hauptheilen, 1) dem Untertheile, worinn das Schnarrcorpus steckt, 2) der darauf gesetzten Pfeiffe, welche offen seyn muß, weil sonst kein Ausgang des Schalles da ist.

d) Schreyende Stimmen sind Pfeiffenwerk, das aber klein ist und blos füllt, besonders rechnet man hieher die Stimmen, wo etliche Pfeiffen allezeit zu einem Ton gehören, als die Mixturen, worinnen etliche kleine Pfeiffen von verschiedener Stimmung beysammen stehen auf jedem Tone. Z. Ex. c c e g a c. Diese Mixtur würde 6fach heißen; denn so vielfach die Pfeiffen auf jedem Tone stehen, so vielfach heißt die Mixtur. Man hat sie 4 fach, 5, 6, 8 fach, ja in der angeführten großen Orgel der Marienkirche zu Halle ist sie im Hauptmanuale 12 fach und auch im Basse 12fach im Pedale.

2) Was den Bau der Orgel anbetrifft, so wollen wir nicht hiemit eine Einleitung in die Orgelbauerey und von derselben Kunst Regeln geben, sondern wir stellen uns die Theile einer völlig und güt gebauten Orgel blos vor, um einen Fehler zu finden, den die Witterung, der Staub, die Mäuse und dergleichen, oder eine kleine Gewaltthätigkeit veranlasset hat.

Die Hauptheile sind also

a) die zum Winde gehören, 1) Bälge, 2) Windröhren, 3) Windladen und Ventile.

1) Bälge.

1) Bälge. Sie müssen fleißig visitiret werden und bey dem geringsten Zischen der aufgerissene Ort mit neuem Leder beleimet werden, besonders, wenn der Riß in der Mitte ist, wo die aus Leder und Bretspänen zusammengefügten Theile bey nicht erfolgter baldiger Reparatur oft Ellen lang aufplatzen von der Gewalt des Windes, und der Orgel den Wind ganz benehmen.

2) Die Windröhren. Sie führen den Wind aus den Bälgen in die Windladen und sind von Holze, welches an den Fügungen mit Leder wohl verleimt ist. Sie halten sich sehr dauerhaft, weil sie durch nichts angegriffen werden. Man visitiret sie bey gemachtem Winde und schweigender Orgel.

3) Windladen. Sie sind das künstlichste und vorzüglichste in der Orgel und in ihnen steckt der gemachte Wind, welcher in die durchs Registerziehen frey gemachten, und durchs Spielen geöfneten Cancellen und Windlöcher aus der Windlade zu den Pfeiffen gehet. Ihre Fehler sind

a) bisweilen schwindet das Holz, wenn es nicht recht trocken gearbeitet ist, und der Wind auswendig heraus, da leime man ein ledern Streifschen dran.

b) bisweilen heult es, und steckt der Fehler doch nicht in den Schrauben der Abstracten. Wenn diß ist, so ist der Fehler in der Windlade, und zwar

aa) entweder die Feder ist ausgesprungen, oder verbogen, die die Klappe zuschließt. Man nehme sie heraus und beuge sie mit der Spitzzange wieder strenge, oder setze eine neue stärkere an, die jedoch nicht zu stark ist, sonst spielt sich das Clavier ungleich.

bb) oder es steckt ein bischen Kalk, oder dergleichen etwas zwischen der Klappe, welches casu von oben hinein gekommen und sich eingestochen hat, welches im Pedale leichter geschicht, als im Manuale, wo es mir noch nicht vorgekommen ist. Im Pedale kann durch die großen Einschnitte der Pfeiffen eher etwas durchfallen.

4) Ventile. Sie verschließen die ganze Windlade, daß kein Wind mehr hinein kann. Sie halten sich gut. Ihr Gebrauch ist besonders nöthig, wenn was heult, daß man nicht nur gleich wisse in welchem Claviere es sey, sondern dieses Clavier auch sogleich stillschweigend machen kann, ohne alle Register desselben herein zu stoßen. Auch thut ein Organist wohl, wenn er alle Ventile nach dem Singen hereinstößet; wenn mehrere Personen nahe bey der Orgel sind, da sich leicht einer, wie ich selbst gesehen, so an das Clavier anlehnen kann, daß ein Aufstand in der Kirche wird.

b) Die Pfeifen in der Orgel. Ihr Hauptfehler ist das Verstimmen, oder auch das Nichtansprechen.

a) Das Nichtansprechen, wenn ein Ton nicht klinget, so ists entweder nur in einem Register oder in allen Registern desselben Clavieres.

aa) spricht überhaupt der ganze Ton nicht an, so ist der Fehler in den Abstracten, wo entweger einer in der Verführung zerrissen ist, oder in der Windlade aus der Windklappe und ihrem Hacken ausgehackt oder ausgesprungen ist. In diesem Falle sehe man

1) aufs Clavier ob der Taste zu tief geschraubt ist, und also nicht greift, oder ziehet. Man schraube ihn höher. Wenn aber kein Schrauben hilft und er liegen bleibt, so ist da der Fehler nicht, sondern man sehe auf die Abstracten, ob und wo er zersprungen sey. Diß siehet man am leichtesten, wenn man an dem Abstracte jemanden rütteln lässet. Findet man unterweges nichts, so sehe man

2) unter die Windlade nach dem Säckelchen oder Beutel, ist er herunter gezogen und steckt nicht in seinen Falten unter der Windlade, so ist der Fehler in der Windlade, und der Draht vom Abstracte ausgehackt oder zerbrochen.

bb) ist der Fehler nur in Einem Register, so ist die Pfeiffe desselben Tones Schuld und ist entweder ausgehoben, oder es steckt eine todte Fledermaus oder sonst etwas in derselben, oder, wenn es ein Schnarrwerk ist, liegt es am Zungenblatte, welchem entweder durch das Verschieben

schieben der Krücke, oder durchs Ein- oder Ausbeugen desselben geholfen werden kann.

b) Das Verstimmen. Man stimme bald, ehe mehr Töne dazu falsch werden und zwar ein 8 füssiges Register nach einem 8 füßigen Principal, oder auch nach einem 4 füßigen und vice versa das 4 füßige nach dem 8 füßigen, ein 16 füßiges Register nach einem 8 füßigen Principal, welches man dazu zieht. Nachher wenn schon gestimmt ist, nehme man eine kleinere Stimme zur Probe dazu, 32 Fuß ist am schwersten zu stimmen, und muß man einen reinen 16 füßigen, auch noch zur Probe einen 8 füßigen reinen Octavbaß dazu nehmen.

Zum Stimmen gehören drey Instrumente, 1) ein Stimmhorn, 2) eine Zange, 3) ein Hämmerchen. Es wird aber gestimmet.

aa) Das Pfeiffenwerk mit dem Stimmhorne. Wenn die zinnerne Pfeiffe soll tiefer klingen, so wird sie durch den hohlen Conum eingebeuget; wenn sie aber soll höher klingen, so wird sie durch den vom Kleinen ins Große gehenden Trichter ausgebeugt. Vor dem Abschneiden hüte man sich. Desgleichen visitire man erst die Pfeiffe, ob etwa was darinnen stecke, das an der Verstimmung Schuld ist. Das Abschneiden ist das letzte, was man thun soll.

bb) Flötenwerk und Gedacktes mit dem Stöpsel oder Deckel, welcher, wenn die Pfeiffe höher klingen soll, tiefer hereingedrückt, und im Gegentheile, weiter herausgezogen wird.

cc) Schnarrwerke durch Verschiebung der Krücke, und zwar

1) wenn die Pfeiffe tiefer klingen soll, zieht man mit der Zange die Krücke herauf,

2) wenn die Pfeiffe höher klingen soll, klopft man mit dem Hammer die Krücke tiefer hinein, damit sie das Zungenblatt enger andrücke.

c) Die zum Spielen gehören. aa) Das Clavier und die Abstracte mit ihren Schrauben und Verführungen. Im Claviere giebts wenig Fehler zu verbessern, außer, daß bisweilen, wenn eine Taste zu tief lieget gegen die andern, das Schraubeleder, welches den Tasten an den Abstract anhängt, schärfer in die Schraube hineingeschraubet wird, diß geschicht hauptsächlich, wenn die Schraubeleder alt und abgebraucht sind, und besonders im Sommer, wo sie eindorren, so wie sie im Winter die Feuchtigkeit anziehen und sehr strenge halten. Zurück aber muß das Schraubeleder geschraubet werden

1) wenn ein Ton heult. Diß ist die erste Probe, ehe man die Orgel inwendig visitiret, denn bisweilen zieht die Schraube die Klappe des Tons im Manuale so an, daß sie in der Windlade nicht ganz zuschlagen kan und Wind in die Pfeiffe lässet.

2) wenn ein unteres Clavier ein oberes nicht gut koppelt, sondern manche Töne ausläßt, oder zu schwer angreift, daß sie heulen, da schraube man so weit die Drückleder zurück bis sie bey Einschie-

Einschiebung des andern Clavieres accurat darüber stehen und den Tasten angreifen und mitnehmen. Wenn das Leder aber alt und dürre ist, so muß es vorwärts geschraubet werden, bis es greift. Im Nothfalle mache man es etwas naß, so rostet es in die Schraube ein und hält bis einmal ein Orgelbauer kommt.

bb) Das Pedal.

α) Wenn es heult, so ist entweder ein Abstract an einem andern hängen blieben, oder die Feder in der Windlade verbogen. An beyden kan der Organist Schuld seyn, wenn er zu jähling und zu scharf auftritt. Man rüttele die Abstracte stark, oder sehe in die Windlade.

β) Wenn ein Ton gar nicht klinget, so ist eine Verfügung des Abstractes zerrissen, oder ausgehoben, diß sieht man in Orgeln, die keine besondre Federn unter dem Pedale haben, sogleich am Tasten, der da tief liegt und sich nicht weiter treten läßt. Wo aber Federn sind, kan man von aussen nichts sehen.

3) Die Art und Weise wie die Orgel zu gebrauchen und zu tractiren sey. Hiebey wollen wir sehen a) auf den Kirchenstyl und das Präludiren, b) auf das Registerziehen, c) auf das Choralspielen, d) auf das Accompagniren der Musik, e) auf die Applicatur im Manuale und Pedale. Was

a) den Kirchenstyl anbetrifft, so muß ein Organist den Zweck der Orgel allezeit vor Augen

haben, welcher ist die Ermunterung der Zuhörer, und die Vorbereitung der Gemeine zu einem erbaulichen Liede.

Was das erste anbelanget, so ists dem Organisten bey einem Präludio einer Hochzeit, beym Ausgange aus der Kirche, (wie in einigen Städten gebräuchlich ist) vor dem Te Deum, und in dergleichen Fällen wohl erlaubet, alle seine Kunst auszukramen, und sich mit vollem Werke in feurigen thematischen praeludiis, Pedal-Solos, und künstlichen Fugen hören zu lassen; desgleichen vor einer lebhaften und mit Trompeten und Pauken besetzten Musik, wie z. Ex. an den hohen Feyertagen öfters geschehen kann; aber bey Praeludiis und Interludiis unter dem Singen, ist es ihm verboten, wenn nicht Loblieder bey hohen Festen, oder Danklieder gesungen werden.

Was die Vorbereitung der Gemeine zu den Chorälen betrifft, so muß der Organist nicht bloß musicalische Penseen in die Kirche mitbringen, sondern seine Einfälle, vorhero nach dem Gesangbuche prüfen, und hauptsächlich hüpfende und nach dem Sprunge gehende Tanzpassagen ganz vermeiden, welche allezeit eine dem Gottesdienste hinderliche Zerstreuung besonders in musikalischen Ohren verursachen. Hiebey kann ich ohnmöglich von denjenigen stille schweigen, die sich öfters in Gesellschaften anheischig machen, diß oder jenes lustige Stückchen in einem Präludio vor einem Liede mit einzubringen, und ihr Versprechen zur Beschimpfung des Gottesdienstes wirklich halten. Vernünftige

nünftige denken von ihnen, odi profanum vulgus etc. Man merke also folgendes:

1) ein Praeludium vor einem Chorale muß nicht so lang als das Lied selbst seyn, so wenig, als die Thüre größer seyn kann, als das Haus, sondern um derer willen, die nicht musicalisch sind, meist kurz und gut; und kan man nicht mit wenigem viel Kunst zeigen? Es bleibt allemal wahr, daß ein Prediger, der kurz und erbaulich prediget, und ein Organist, der kurz und devot spielt, am liebsten gehört wird, und den meisten Nutzen stiftet.

2) ein Praeludium vor einer Musik muß schon nach der Musik eingerichtet seyn, und ein geübter Organist sieht sich vor dem Praeludio seinen Baß und die erste Violine, oder auch wohl die Partitur einmal an, um zu wissen, welches der Affect der Musik sey, und richtet sich darnach in seinem Praeludio, damit nicht das Praeludium munter sey, und gleich darauf eine lamentable Musik folge, oder umgekehrt. Es muß kurz seyn.

3) Interludia, wie zum Ex. zwischen dem Kyrie müssen sich auch genau nach dem Texte richten. Jedermann siehet, daß ein schwärmendes Praeludium eine schlechte Einleitung ist, wenn die Gemeine gleich darauf singet: Kyrie, eleison, Herr erbarme dich unser.

4) Vor den gewöhnlichen Kirchenliedern, als: **Allein Gott in der Höh sey Ehr**, auch vor

dem Liede: Wir glauben all an einem Gott, und dergleichen, auch vor den Liedern nach der Predigt reichen ein Paar Griffe zu, welche nur gethan werden, damit der Cantor und die Gemeine den Ton wisse. Der Gottesdienst währet ohnedem an manchen Orten lange genug, daß ihn der Organist nicht noch länger aufziehen darf, besonders im Winter.

5) Die Hauptpräludia sind vor den Hauptliedern, und den Communionliedern. Denn die Hauptlieder und ihre Melodien sind verschieden und ist der Gemeine gut, wenn sie durchs Präludium die Melodie vorher hört, und unter der Communion ist Zeit zu einem erbaulichen Praeludio. Was von andern Praeludiis vor den Liedern gilt, gilt auch hier nemlich,

1) Es muß nicht zu lang seyn, jedoch darf es länger seyn, als andre Praeludia.

2) Es muß nach dem Inhalte des Liedes eingerichtet seyn, und nicht blos nach der Melodie im Choralbuche.

3) Es soll die Melodie vorspielen. Diß läßt sich am schwersten thun auf kleinen Orgeln, die nur Ein Clavier haben, weil die begleitenden Stimmen leicht die Melodie verdunkeln, welches jedoch ein geübter Organist auch leicht machen kan, wenn er sich nicht gewöhnet hat mit der begleitenden Hand liegen zu bleiben, sondern ein gewisses Thema beym Chorale durchführet, und bey einer jeden Zeile des Chorals ein

ein vorzügliches Register ziehet, welches er nach derselben sogleich wieder hereinstößet.

Ungeübten Organisten zum Besten und lernenden Scholaren, kann folgendes dienen.

1) Man spiele nicht den bloßen Choral vor, sondern kleide ihn in ein gewisses Thema ein. Diß kann nach Maßgebung des Chorals entweder wehmüthig, oder freudig, oder zärtlich, oder majestätisch, oder paisible seyn.

2) Wenn man auf einen schwächern Claviere solchergestalt eine Einleitung gemacht hat, so bleibe man zwar in diesen Gedanken bis zu Ende des Praeludii, damit nicht eine Ungleichheit herauskomme, aber so bald es nur die Gedanken erlauben, die man sich vorgesetzt hat, nehme man auf einem stärkern Claviere eine Zeile Melodie. Hierauf verlasse man sogleich diß Clavier, welches man nur mit der rechten Hand allein Ton vor Ton nach der Melodie einzeln und ohne Griffe gespielet hat, (denn diese machet die linke auf den schwächern begleitenden Claviere) und fahre in seinem Themate auf dem schwachen Claviere fort, jedoch nicht lange, und so mache man es immerfort und nehme eine Zeile von der Melodie nach der andern vor, bis der ganze Choral aus ist. Oder, wenn der Choral gar zu lang ist, und man besorget, die Gemeine aufzuhalten, so kann man auch nur die erste Hälfte desselben vorspielen, wenn sie sich im Hauptttone endiget.

3) Ob man wohl bey vielen Registern einer großen Orgel und mancherley Einfällen zum Themate Veränderungen genug bey Vorspielung der Melodie machen kann, so giebts doch noch Veränderungen, welche außer diesen hervorgebracht werden können, folgendergestalt:

1) Man spiele den Choral mit der linken Hand in der Tenorstimme vor und variire mit der rechten Hand auf einen schwächern oder quickenden Claviere, wo kleine Stimmen gezogen sind, wo sich besonders laufende und gebrochne und springende Figuren wohl ausnehmen. Jedoch NB. muß sich ein Anfänger hierinnen in Acht nehmen, weil er sowohl leichtlich vitia musica in den versetzten Stimmen machen, als auch leichtlich sich mit dem Basse in Pedale oder mit der Melodie in der linken Hand vergessen kann.

2) bey majestätischen und Lobliedern kann man bisweilen die Melodie des Chorals ins Pedal bringen und mit den Händen allerley Themata durcharbeiten. Nur muß man erstlich das Pedal stark ziehen, damit es durchsticht oder vorsticht, zweytens sich vor vitiis hüten, welche Anfängern leichtlich entwischen.

b) Das Registerziehen.

32, 16, und 8füßige Flötenstimmen sind bey allen Fällen zu gebrauchen und müssen zum Grunde liegen. Die Principale ziehet man zur Verstärkung des Tons dazu. Liebliche Stimmen

ziehet man bey Praeludiis dazu. Wenn man zum Flötenwerke keine principale und keine 4füßige ziehet, sondern kleine 1, 2, $2\frac{1}{2}$ ꝛc. füßige, so bekommt man quickende Stimmen, die sich zu Variationen in den Praeludiis wohl schicken, und gleich einer Nachtigall schlagen, besonders wenn man grob flötende Stimmen auf einem andern Claviere hat, welche allerley ganze Accorde halten in den Tenorstimmen. Nassat und Cornet, Sesquialtera und dergleichen Stimmen können auch zu klagenden Sachen gebrauchet werden, ob sie gleich etwas schreyen, denn sie klingen zum Theil etwas durch die Nase und nehmen sich in diesem Affect gut aus, wenn man nur keine vollen Accorde damit machet, sondern blos mit der rechten Hand eine Melodie, und fleißig gebundene Sätze und halbirte Noten in allerley falschen und übermäßigen Tönen mit in die Melodie bringt. Wobey auch sogar der Tremulante gebraucht werden kann. Von den Stimmen, welche in der Musik zum Accompagnement gebraucht werden können, sehe man im 1sten Theile das VIII. Capitel vom musical. Vortrage nach. Von den verschiedenen Stimmenziehen sind Regeln überflüßig und ein jeder Organist probiret seine Orgel durch, damit er allerley Veränderungen der Register hervorbringe, welche in die Ohren fallen. Nur von den Schnarrwerken erinnere ich noch, daß sie sich bey schwach gezogenen Werke sehr wohl zum Vorspielen der Melodie schicken, auch bey etwas stärkerem Werke

und

und schreyenden zum Chorale gezogenen Stimmen dieselben ungemein kräftig und durchdringend machen. Endlich, so muß sich ein Organist hüten, stets mit vollem Werke die Gemeine zu betäuben und Mitleiden mit seinem armen Calcanten haben, der ihm mit vieler Mühe kaum so viel Wind schaffen kann, als er verarbeitet.

c) Das Choralspielen.

Ein Organist muß entweder das Lied auswendig können, oder das Gesangbuch vor sich haben, damit er stets nach dem Affecte des Liedes spielen könne, welches jedoch niemals auf eine gezwungene Weise geschehen darf. Hierbey wollen wir sehen 1) aufs Registerziehen 2) auf den Baß, 3) auf das Aushalten in Zeilen und Strophen, 4) auf das Schließen, 5) auf die Zwischenspiele. 6) auf das Vor- und Mitspielen schwerer Melodien.

1) Das Registerziehen ist nicht gleichgültig, sondern dient zur Erbauung, wenn es wohl tractirt wird. Ganz Unwissende merken folgendes, sie ziehen zu Klageliedern und Bußliedern flötende Stimmen, und höchstens volle Pfeiffenwerke, manche Verse in dergleichen Liedern erlauben auch mehr. Zu Lobliedern, wie viel sie wollen. Zu Gebetsliedern mittelmäßig, nicht zu schwach und nicht zu schreyend. Beym Schwachspielen muß man sich doch aber nach der Stärke sowohl der Orgel, als der Gemeine richten,

richten, damit die Gemeine nicht bey der zu schwachen Orgel herunterziehe.

2) Der Baß soll meistens der natürliche seyn, welcher im Choralbuche stehet, und den viele Mannspersonen in der Gemeine gewohnt sind mitzusingen. Fremde und künstliche Gänge im Baße können wohl im Präludio angebracht werden, aber unter dem Gesange nicht, weil sie nur die Gemeine in der Andacht stören. Wenn ja was fremdes und neues im Basse angebracht werden soll, theils um seine Kunst zu zeigen, theils um einen gewissen Affect auszudrücken, so bringe man es in einer Zeile an, und lasse den Schluß der Zeile in dem vielen in der Gemeine schon bekannten Tone. Nächst diesem haben viele die Gewohnheit den Baß in den Chorälen so schwerfällig und schleppend zu spielen, daß sie allezeit mit beyden Füßen doppelt in Octaven fortgehen und nie einen Ton absetzen, welches den Gesang träge und immer einerley und die Melodie unverständlich machet. Mit der linken Hand soll man auch nicht allezeit blos eben die bloßen Baßnoten spielen, die man im Pedale hat, sondern vielmehr vollstimmige Accorde greifen. Deswegen muß man sich im vielstimmigen Accompagnement vorher üben. Wann die Orgel nicht äußerst forte gehen soll, so ists genug, die Accorde in den Manualen liegen zu lassen, und im Pedale blos jeden neuen Baßton kurz abzustoßen und nur die Finalnote jeder Zeile etwas auszuhalten. Zur Veränderung kan man auch

bey

bey etwas vollem Werke alle Stimmen abstoßen und die Melodie allein stark spielen und Ton vor Ton fortschleppen lassen, und nur bisweilen einen kräftigen Eingriff thun, besonders bey einer Finalnote, und bey einer Dissonanz und ihrer Auflösung.

3) Das Aushalten

a) bey jeder Zeile des Verses, Es muß nicht zu langweilig und nicht zu kurz seyn. Die Absicht des Innehaltens zwischen den Zeilen ist die Erholung der Gemeine, damit sie neuen Athem schöpfen, auch den Text überdenken könne. Um beydes zu erhalten ist es genung in Absicht der Zeit die Mittelstraße inter nimium et parum zu halten. Zu langes Anhalten ermüdet die Mitsingenden, besonders in ohnedem langen Liedern. Man kann meines Erachtens diese Regel annehmen; daß man niemals so lange aushalten darf, daß man unterdessen eine ganze Zeile in eben der Mensur singen könnte, auch nicht einmal eine kurze Zeile. Wenn man sich den Choral in halben Tactsnoten vorstellt, kann die Schlußnote ieder Zeile etwa 3 halbe Noten lang seyn und mit der 4ten Note wieder die neue Zeile angefangen werden, oder höchstens mit der 6ten Note. Ferner soll man die Zeilen nicht in fremden Baßtönen aushalten, welches, wie oben gesaget ist, die Gemeine irre machet.

b) bey jeder Strophe. Man kann den Schluß der Strophe um ein weniges länger machen,

als

als den Schluß zwischen jeder Zeile; nur nicht so lang, daß man die Gemeine zur Sehnsucht nach dem Ende beweget. Jedoch, wenn man in einer Gemeine ist, die durch die Schuld voriger Organisten verwöhnet ist und entweder zu schnell oder zu langsam singet, oder zu lange aushält, so richte man sich anfangs nach derselben und gewöhne sie nur nach und nach etwas anders.

4) Das Schließen. Hierinn können manche Organisten, von ihrer Kunst getrieben kein Ende finden und lassen den Prediger vor dem Altare und auf der Canzel lange Zeit warten, ehe sie mit ihren Schlußtouren fertig werden können, welches eben so falsch ist, als das zu jähe Schließen, wo man Gefahr läuft, daß noch jemand in der Gemeine nach dem Schluße der Orgel den Schluß aushält. Man wähle also auch hierinn die Mittelstraße, und setze alsdenn entweder mit der ganzen Orgel auf einmal ab, oder lasse sich den Ton nach und nach verlieren bis zum letzten Schlußtone des Pedals, wie die Gemeine es gewohnt ist.

5) Die Zwischenspiele. Hierbey kann ein Anfänger, der sich noch nicht viel Gutes zutrauet den Baß im Pedale liegen lassen, besser aber ists, wenn man ihn dabey aufhebt und erst mit der neuen Zeile wieder eintritt mit dem Baße, weil sie sich alsdenn viel besser ausnehmen und deutlicher hören lassen. Folgendes ist dabey zu erinnern:

a) sie

a) sie müssen nicht bloß die Fertigkeit der Finger zeigen, sondern sich hauptsächlich nach dem Inhalt und Affect des Liedes, ja jedes Verses oder Strophe richten.

b) sie müssen nicht zu ausschweifend und gehackt seyn, ob man wohl nach Maßgebung des Gesanges allerley muntere Gedanken anbringen kann, sowohl im Manuale allein, als auch im Pedale allein, oder auch in beyden zugleich und Unisoni gespielt.

c) sie müssen nicht zu weit gehen, nicht bis die Gemeine schon die folgende Zeile angefangen hat, sondern man muß zu rechter Zeit das Ende derselben finden können.

6) Wenn Melodien gesungen werden, welche der Gemeine nicht recht bekannt sind, so muß der Gemeine nicht nur im Präludio die Melodie schon vorgespielet worden seyn, sondern man muß das Hauptclavier so ziehen, daß es viel stärker ist, als die andern Manuale, welches nicht nur mit schreyenden Stimmen geschehen kann, sondern bey einem traurigen Liede auch mit Pfeiffenwerke und einigem Schnarrwerke, wo man das Hauptmanual abstechend genug gegen die andern Manuale, theils durch Register, theils durch Koppeln machen kann. Auf diesem stärkeren Hauptmanuale nun, kann man die einzele bloße Melodie des Chorals etliche Strophen lang oder auch das ganze Lied hindurch mitspielen, die Mittelstimmen aber auf einem schwächeren Claviere machen, wie auch die Zwischenspiele.

spiele. Zur Veränderung kann man die Melodie auf dem starken Manuale bald im Discante mit der rechten Hand, bald im Tenore mit der linken Hand spielen und mit der rechten auf dem schwächern Manuale arbeiten, entweder thematisch, oder auch nur simple. Wer es nicht auf diese Weise anfängt, wird selten einer Gemeine eine unbekannte Melodie beybringen, oder wenn es ja geschieht, so geht es sehr langweilig her und die Leute singen doch immer hin und her noch falsch. Denn wenn alle Stimmen der Orgel gleich stark gehen, hört das Volk nur die Harmonie des Gesanges und macht sich eine eigene Melodie, so gut es kann.

d) Das Accompagniren der Musik. Hiervon siehe im 1 Theile das VIII Capitel vom musicalischen Vortrage.

e) Die Applicatur im Manuale und Pedale.

1) Im Manuale. — Da in dem folgenden von der Applicatur besonders gehandelt werden wird, so begnügen wir uns hier mit dem was die Orgel wegen des Pfeifenwerks, mehrerer Claviere und des Pedals voraus hat vor andern Instrumenten, die ein Clavier oder eine Tastatur haben.

a) Wenn der Uebergang von einem Claviere zum andern nicht soll durch Absetzen geschehen, sondern man beydes in eins ziehen und binden will, so lasse man, wenn man von einem niedrig liegenden Claviere zu einem hö-

heren gehet die kleinen Finger, oder die Daumen stehen und den vorigen Hauptton so lange halten, bis andere Finger, und den linken Daum oder kleinen Finger die ganze rechte Hand den neuen Accord auf dem oberen Claviere genommen hat. Von einem höheren Claviere zu einem tiefern gehe man mit den Daumen oder kleinen Finger und lasse den zweyten Finger oben stehen, welcher mit der Hand leicht nachrückt.

b) Weil das Pedal den tiefsten Baß machet, so kann man in Chorälen zur Abwechselung bisweilen Melodie und Mittelstimmen in den untersten beyden Octaven des Manuales spielen, besonders auf kleinen Orgeln, die nur 8 Fuß im Manuale haben, wo es der Orgel das Ansehen giebt, als klänge ihr Manual 16füßig.

c) Wenn ein heroischer oder schrecklicher Vers oder Strophe folget, so kann man im Choralspielen die vorhergehende Strophe, oder doch die letzten Zeilen derselben auf zweyerley Clavieren spielen, die **Melodie** auf einem schwächeren und den Baß auf einem vollklingenden, und das Pedal ganz weglassen, damit hernach die folgende Strophe mit aller Macht gespielet desto mehr auffalle. Als z. E. In dem Liede: **Eine veste Burg ist unser Gott**, wo man den Vers etwas schwach schließen kann, damit die Strophe desto härter auffalle: **Und wenn die Welt voll Teufel wär.** Desgleichen die Strophe:

Trotz

Trotz dem alten Drachen, in dem Liede, Jesu meine Freude. Oder in dem Liede: Es ist gewißlich an der Zeit, wo man bey dem Verse: Posaunen wird man hören gehn mit allen Schnarrwerken stark eintreten kann, und dergleichen mehr.

2) Im Pedale.

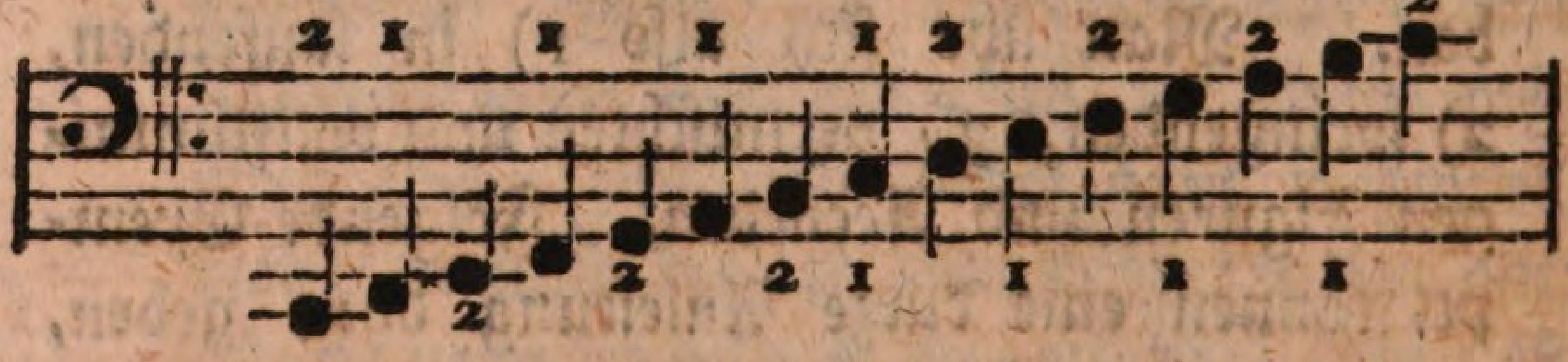
Ungeübte Organisten begnügen sich, die erste Octave, die oben liegt, mit dem rechten Fuße allein zu treten und die Tiefe mit dem linken, wenn es schnell gehet, als z. Ex. bey der Musik, wenn der Baß kleine Noten hat, so treten sie nur die Hauptnoten und begnügen sich, die andern mit der linken Hand zu exprimiren. Da diß aber einen Uebelstand machet, und eben so klinget, als wenn in einem Concerte die Violoncelli nur allein die schnellen Noten spieleten und der Contreviolon nur hin und her seine drey Heller dazu gäbe und einmal drein brummete, so muß man darauf bedacht seyn, alles im Hauptbasse ausdrücken zu können, und dem Basse den Namen Continuo mit Recht zu geben. Man übe sich also 1) in laufenden, 2) springenden, 3) vermischten und vollstimmigen Figuren und Accorden. Folgende Exempel können eine kurze Anleitung dazu geben, und eine eigene fleißige Uebung wird mehrere Kunstgriffe an die Hand geben können. — Die im folgenden gebrauchten Ziffern zeigen den Fuß und den Theil des Fußes an, mit welchem der Tritt geschehen soll. Nemlich 1 und 3. den rechten Fuß, und zwar 1. den Vordertheil oder die

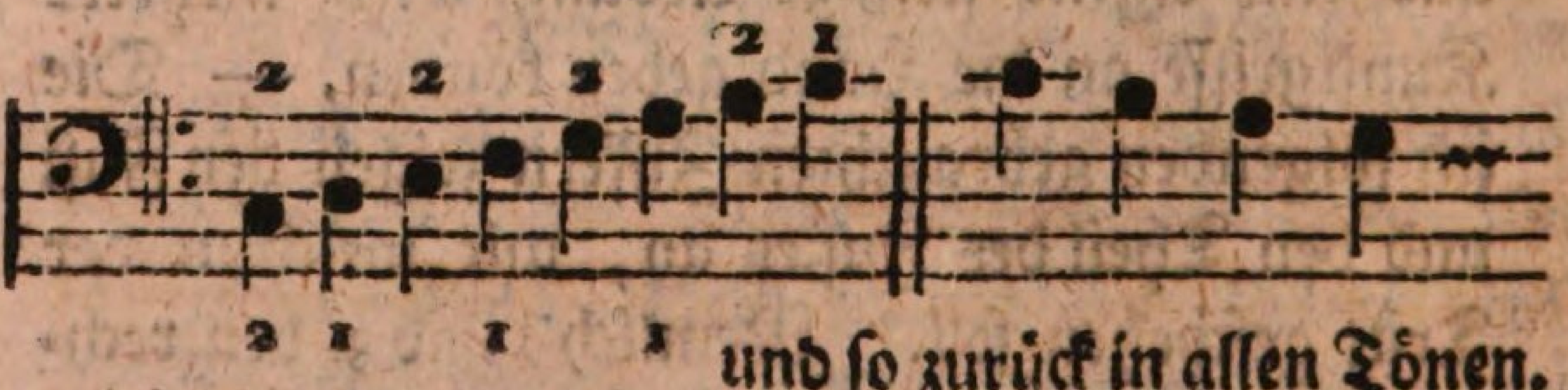
Zehen und 3. die Ferse oder Hacke; 2. hingegen und 4. zeigen den linken Fuß an, nemlich 2. die Zehen und 4. die Ferse.

1) laufende Figuren. Hierbey ist folgendes zu erinnern:

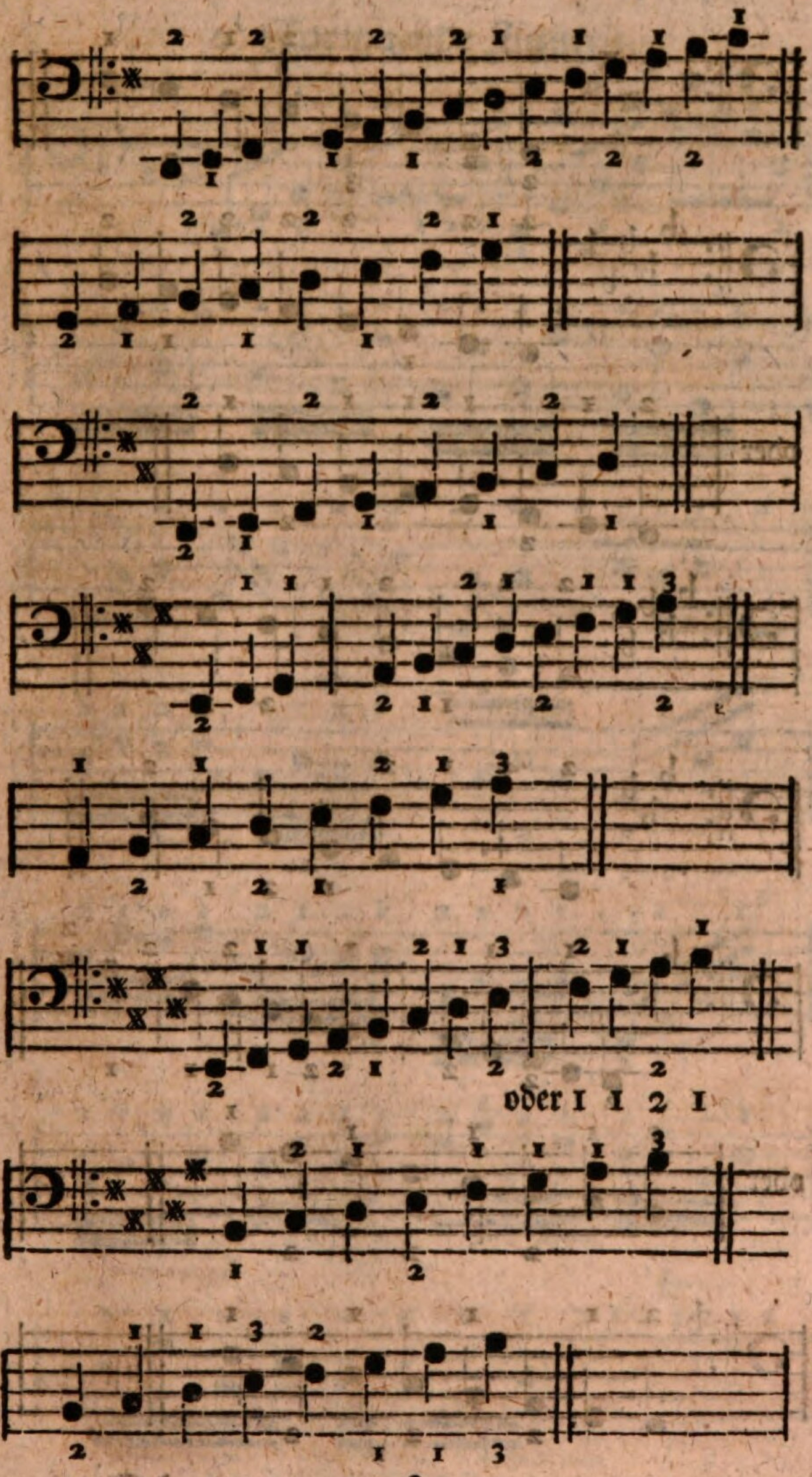
a) ein Fuß kann oft etlichemal hinter einander vorkommen.

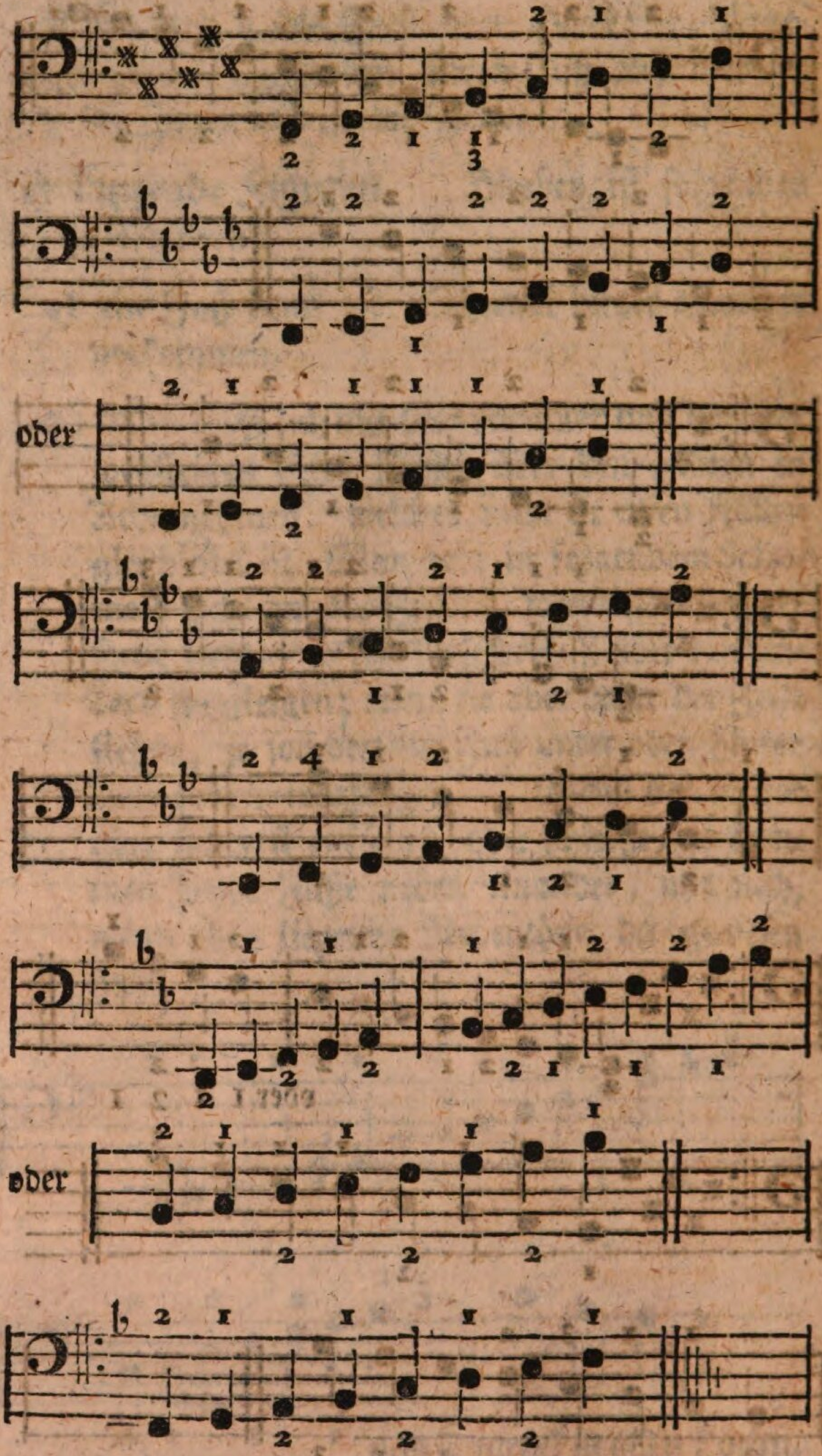
b) Man muß sich mit dem darunter und darüber wegsteigen eines Fußes über den andern in Acht nehmen, welches nicht in allen Fällen gleich viel ist. Man gebe in folgendem Schemate Acht auf die Ziffern, wenn sie über der Zeile stehen, so soll derselbe Fuß über den andern wegsteigen; wenn sie aber unter der Zeile stehen, so soll derselbe Fuß unter oder hinter dem andern wegsteigen. Wenn der Läufer aber sich erst anfängt, oder schließt, so kommen beyde Füße neben einander, wie auch, wenn oben liegende Nebentöne da gewesen sind.





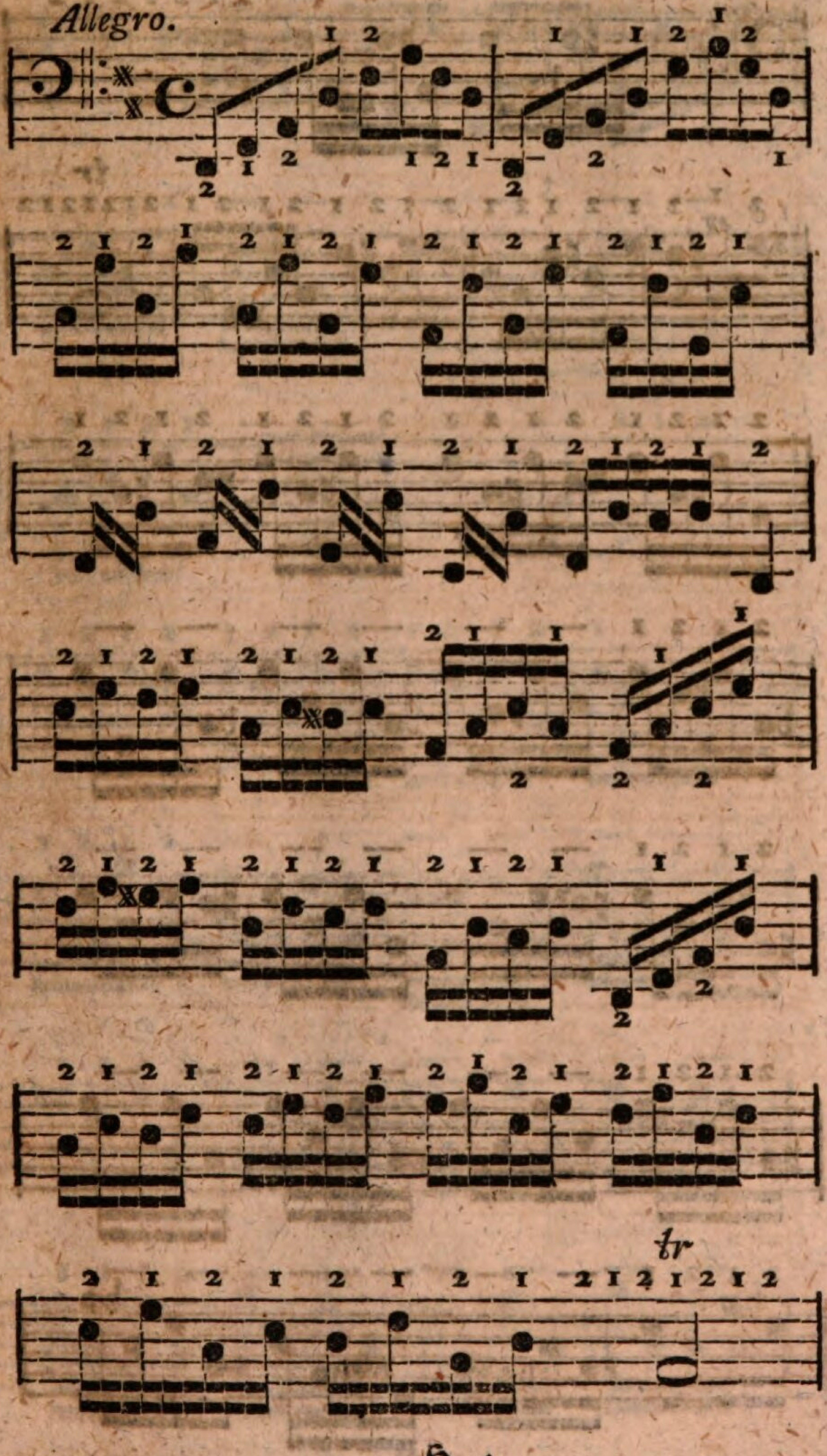
und so zurück in allen Tönen.

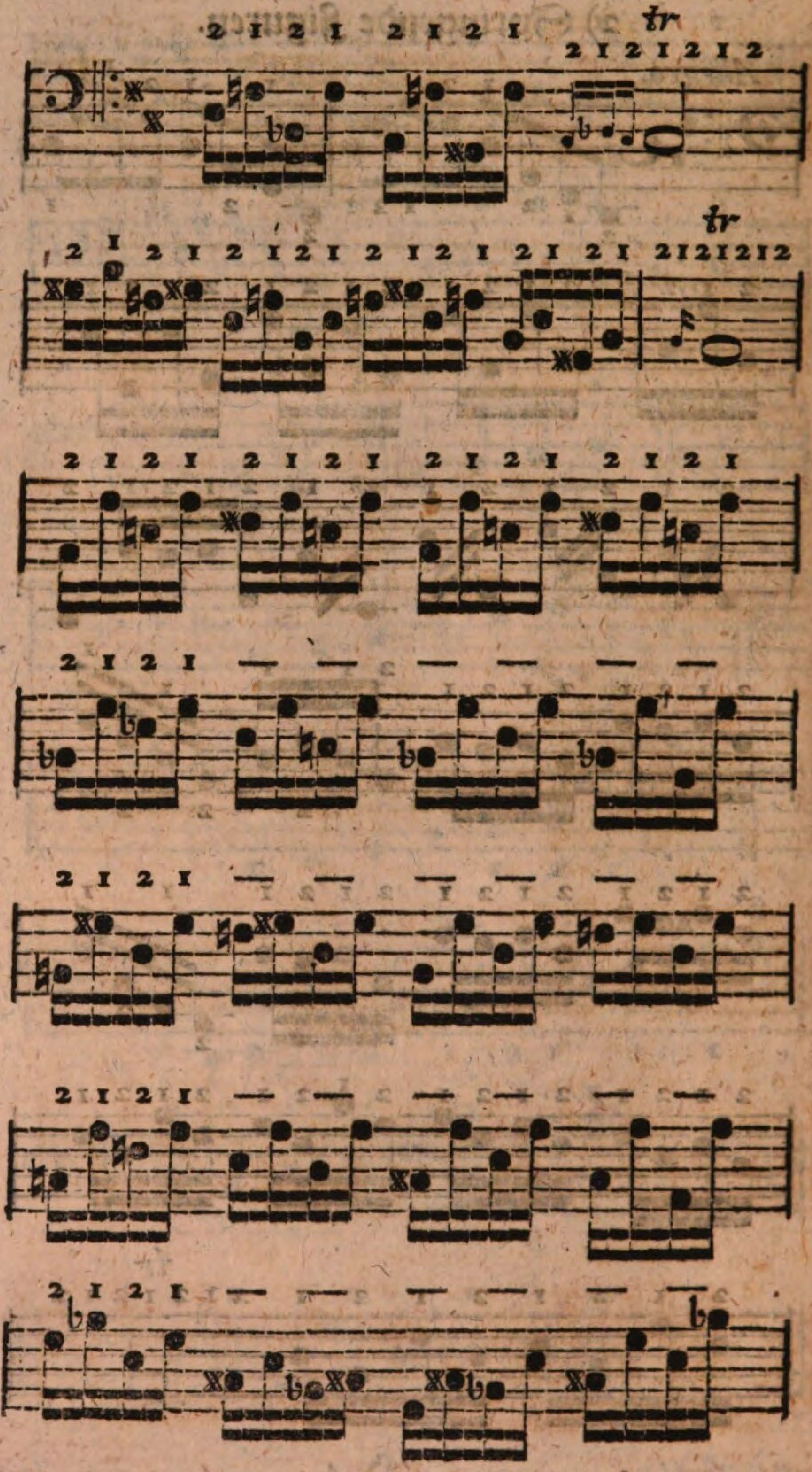

oder 1 1 2 1

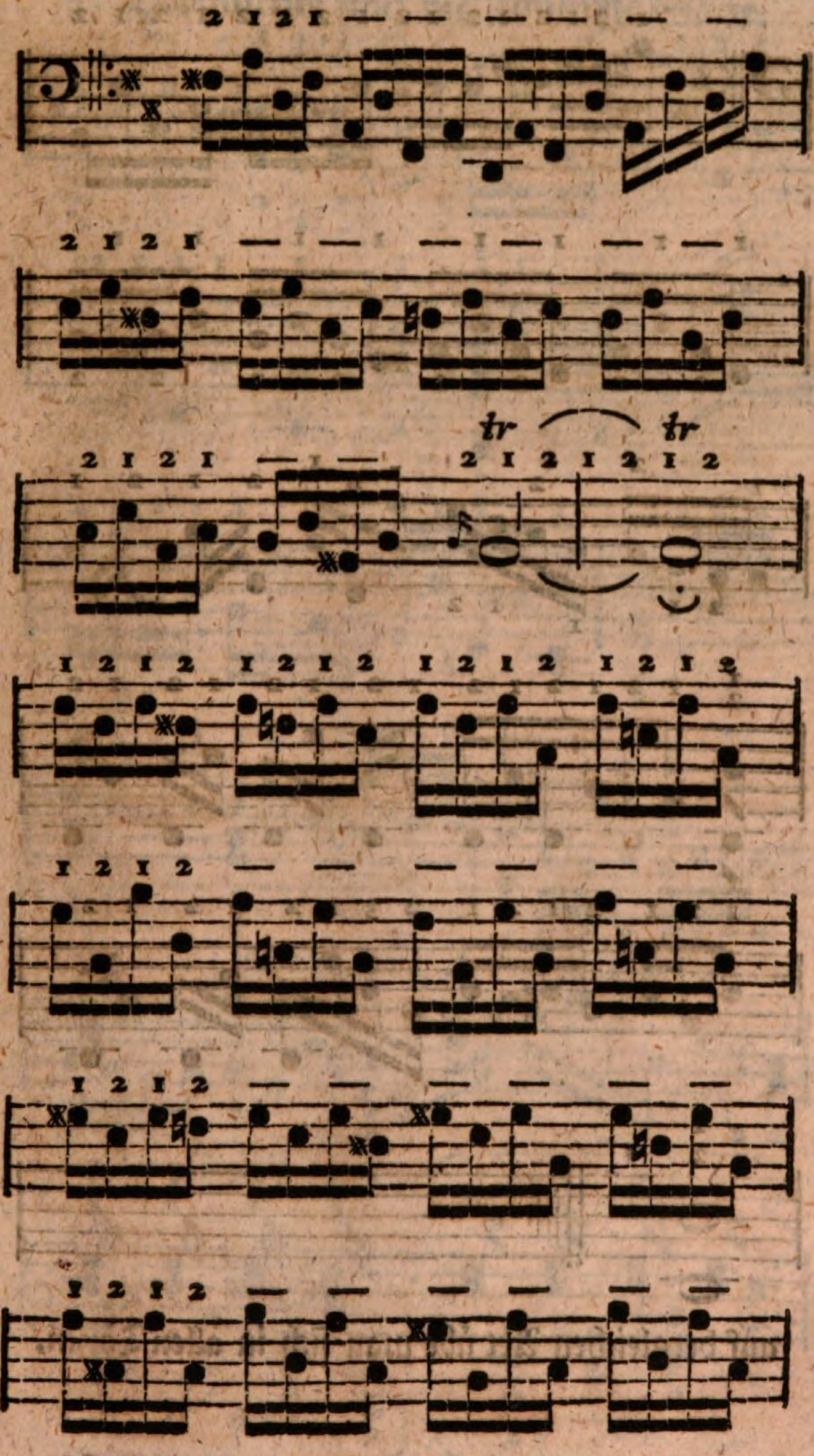


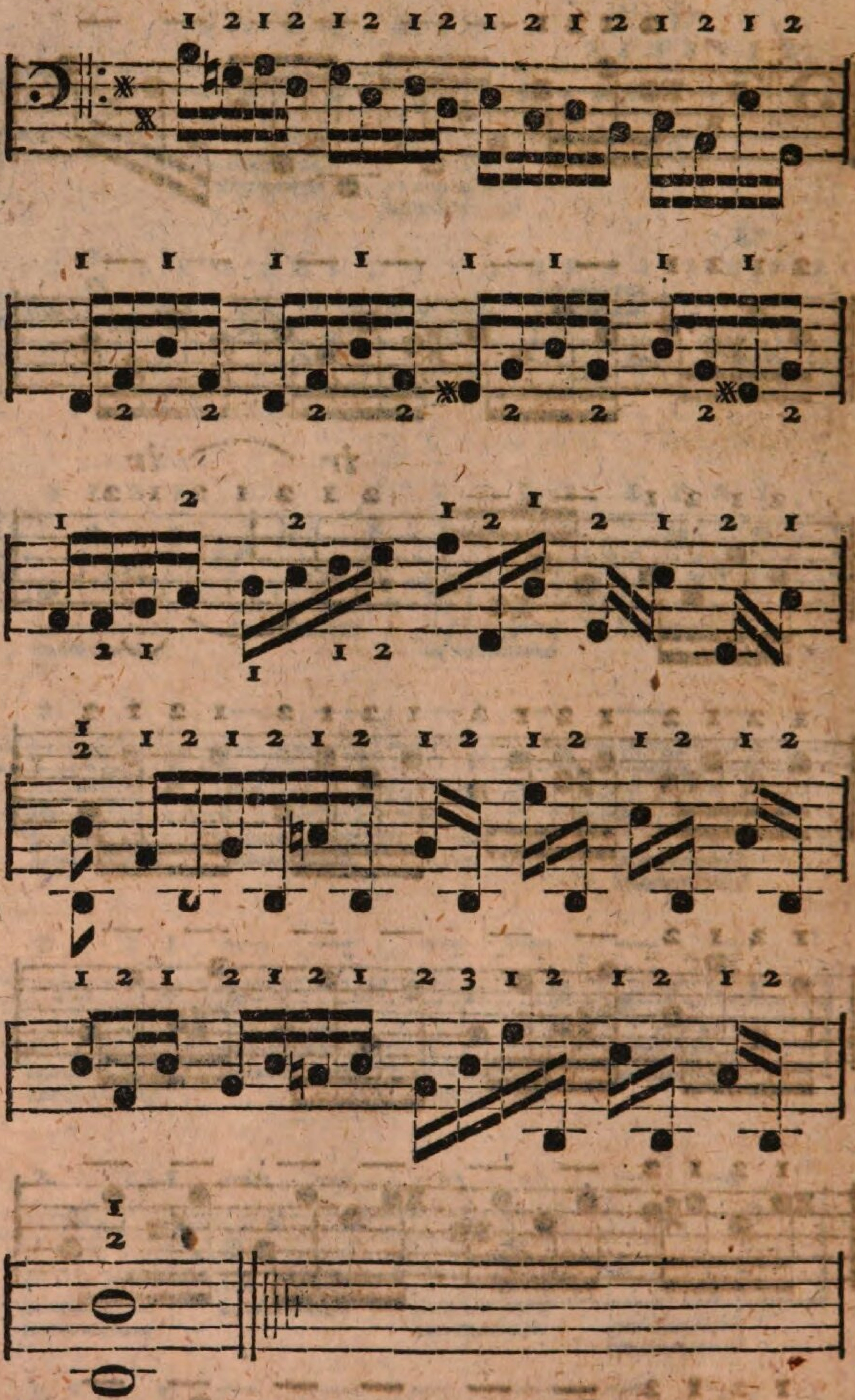
2) Sprin-

2) Springende Figuren.



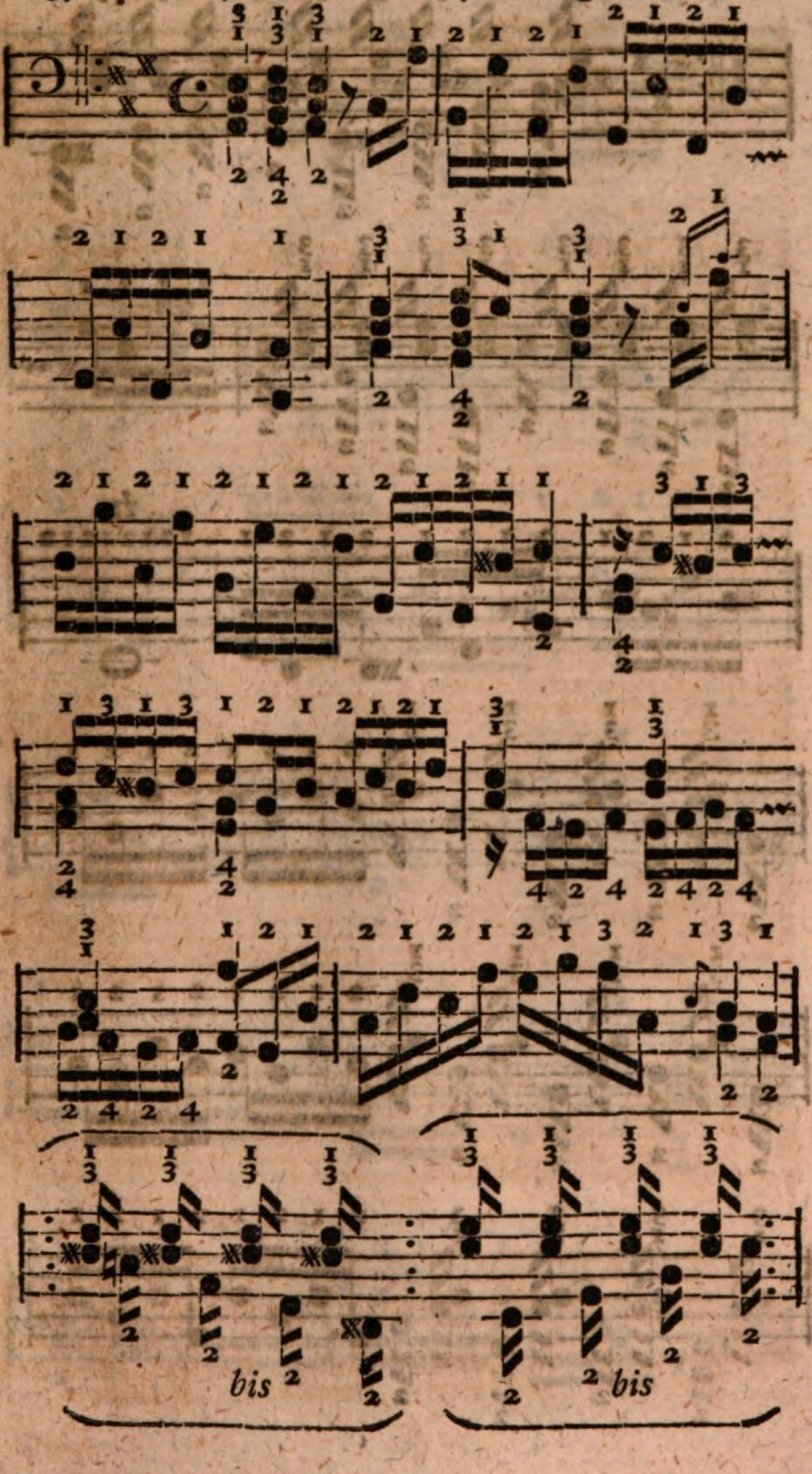

2 1 2 1 2 1 2 1 tr 2 1 2 1 2 1 2
2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 tr 2 1 2 1 2 1 2
2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1
2 1 2 1
2 1 2 1
2 1 2 1
2 1 2 1

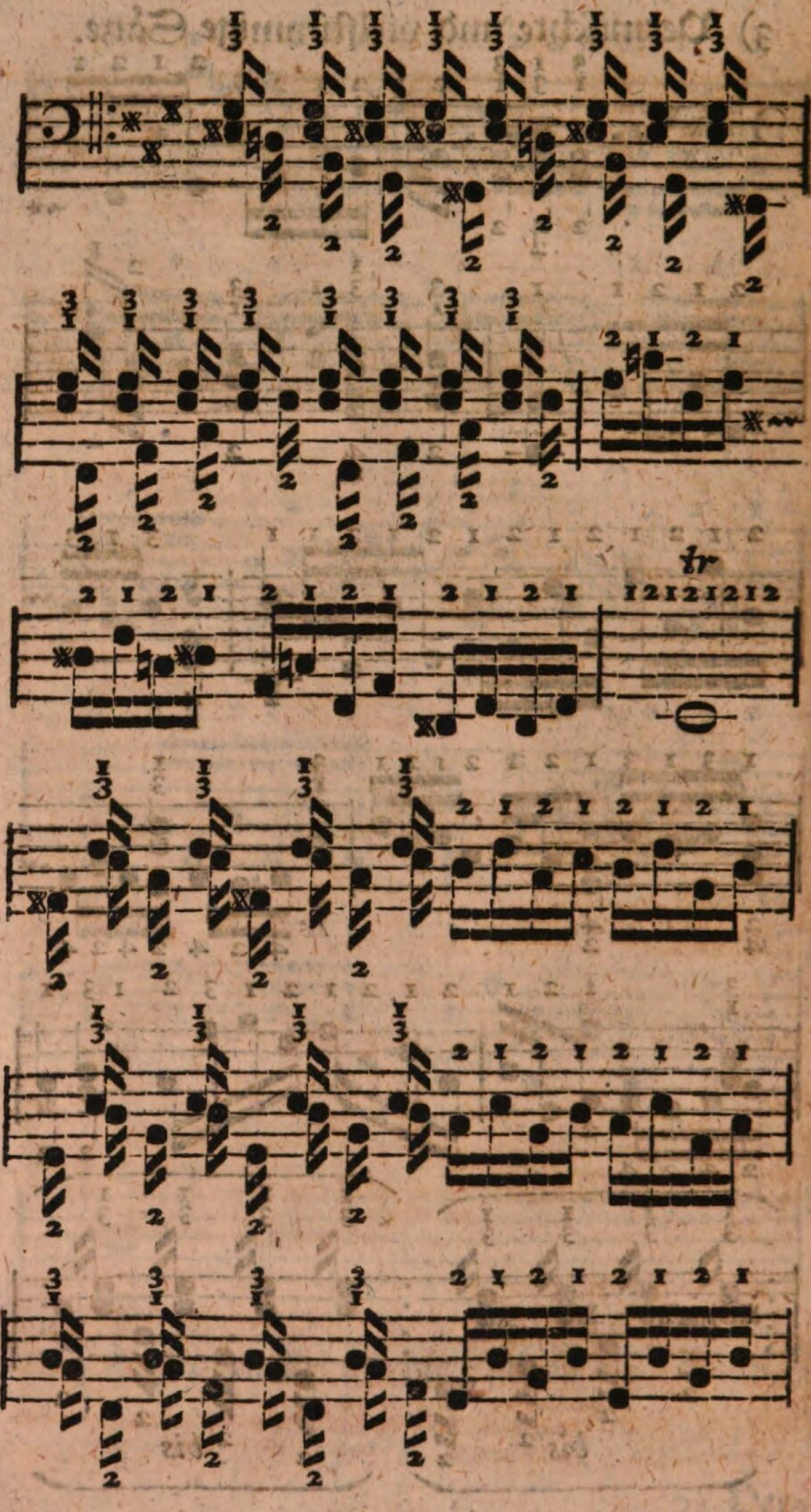

2 1 2 1
2 1 2 1
tr
tr
2 1 2 1
2 1 2 1 2 1 2
1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2
1 2 1 2
1 2 1 2
1 2 1 2

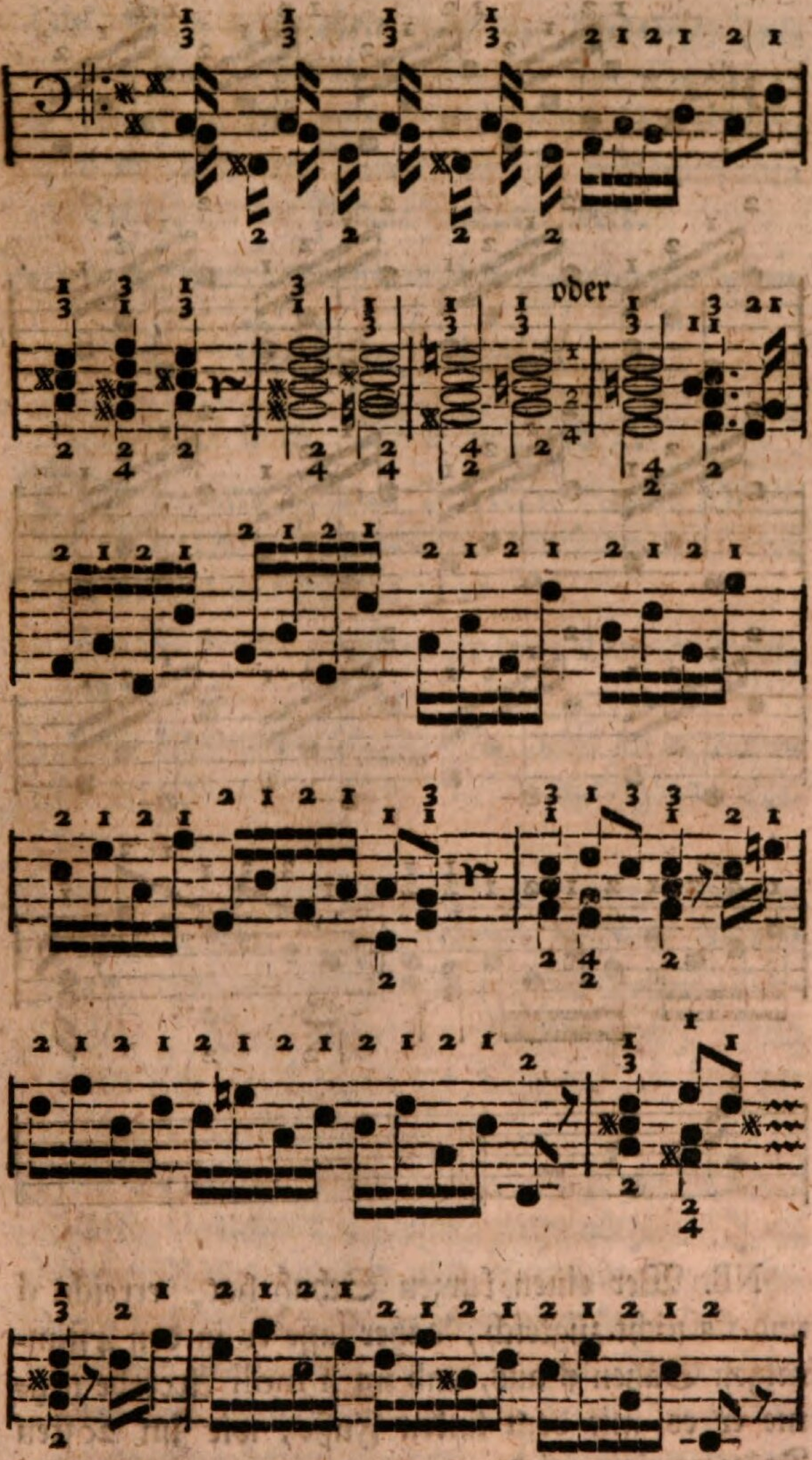


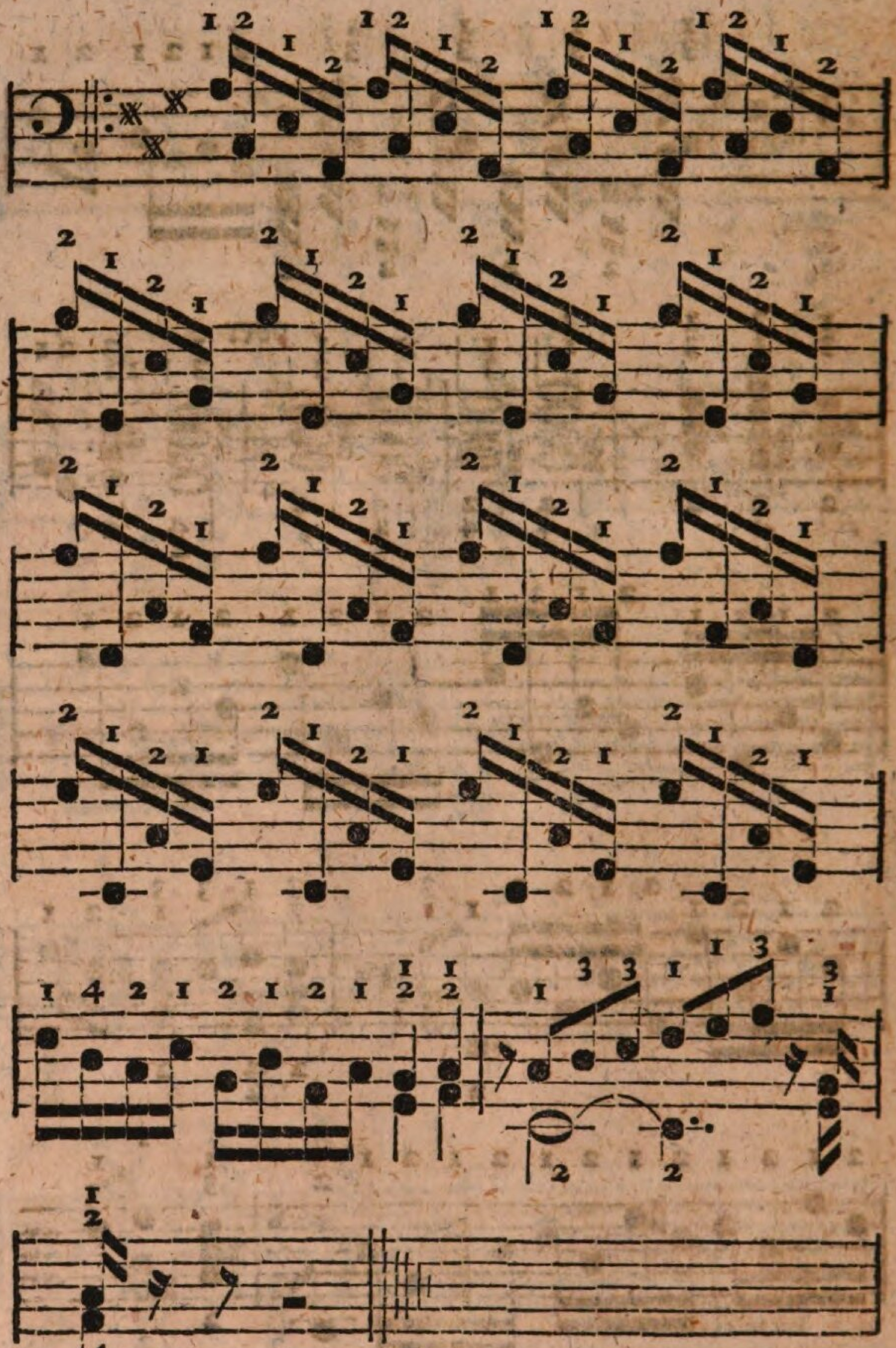
auf dergleichen Art übe man sich in allen Tönen.

3) Vermischte und vielstimmige Sätze.






oder



NB. Wer einen kurzen Schuh hat, erreicht d und fis nicht zugleich, daher laſſe er in den 4ſtimmigen Sätzen d aus, und im h moll Accorde nehme er es mit dem linken Fuße, wie im 20ſten Takte gezeiget wird.

Obs. Man muß eben nicht das Pedalsolo mit dem Pedale schließen, sondern kann bey einer besondern Passage mit dem Manuale einfallen, oder auch bey einem langen fortdaurenden Triller der im Pedale gemacht wird.

Das 2. Capitel.

Vom Positive.

Das Positiv ist eine Art einer kleinen Orgel. Der Unterscheid zwischen demselben und einer Orgel besteht nur darinn, daß

1) Die Windlade gleich unter dem Claviere lieget, und folglich

2) keine Abstracten nöthig sind, weil die Klappen in der Windlade nicht dürfen aufgezogen werden, sondern

3) unter den Tasten des Claviers dräterne Stößer sind, die mit einem ledernen Stöpsel bedeckt sind, damit nicht der Drath die Tasten zerarbeite. Diese dräternen Stößer stoßen gleich unter sich die Klappen der Töne auf, so daß der Wind in die Pfeifen fähret.

4) Gewöhnlicher Weise ist am Balge ein Wiederbläser, welcher bey Orgeln nicht nöthig ist, weil mehr Bälge da sind und man jeden nur einmal vollpumpt und alsdenn ablaufen läßt, da indessen ein andrer den nöthigen Wind giebt. Bey dem Positive muß der einige Balg stets windreich erhalten werden. Damit man aber

nicht

nicht zu viel Wind hinein pumpe, welcher sowohl die Pfeiffen überschreyt, als auch den Balg zersprengen kann, so bevestiget man in einer gewissen Entfernung vom Balge ein Holz, welches bey gehörig erfüllten Balge an eine Klappe desselben anstößt, welche den übermäßigen Wind herausläßt, und diß nennt man den Wiederbläser.

Das Positiv wird übrigens wie die Orgel tractirt, und schicken sich gebundene Sachen, wie auch Chorale sehr gut darauf.

Das 3. Capitel.

Vom Flügel.

Das Clavessin oder der Flügel ist ein besaitetes Instrument mit einer Claviertastatur. Es hat vor dem Claviere aber diß besondere, 1) daß es größer ist, 2) die Saiten frey und nicht betuchet, 3) die Tangenten ganz andrer Art. Denn sie bestehen aus einem länglichten Stücke Holz, in welches unten Bley eingemacht ist, damit es durch seine eigene Schwere wieder zurückfällt, und in welches oben in einem Einschnitte eine längliche Zunge von Holze eingesetzt ist, welche hinter sich eine Schweinborste hat, wodurch sie stets gerad stehend erhalten wird: in dieser Zunge steckt ein klein Stückchen Rabenfeder, welche die Saite schnellt und zum Klange bringt. In den Spalten oder Einschnitten welche neben der Zunge auf beyden Seiten sind, stecken kleine Stückchen Tuch, die

bey dem Wiederherunterfallen des Tangenten auf die klingende Saite fallen und den Ton wieder ersticken, welcher bey der ganz freyen Saite lange nachklingen würde.

Das Stückchen Feder nutzt sich durchs Spielen ab, folglich muß ein Flügel öfters neu bekielet werden, und da man diß wegen Mangel an Kunstverständigen, oder auch wegen Commodité derselben oft selbst verrichten muß, so merke man folgende Regeln.

Wenn eine Feder an einem Tangenten sich abgespielet hat oder zerknicket ist, so daß sie zu schwach spielet. So thue man folgendes:

1) Wird das alte Stückchen Rabenfeder herausgedrückt, also, daß man erstlich die Feder mit einem Federmesser abschneidet, jedoch nicht zu scharf am Holze, damit man hernach nicht mit dem Messer in das Loch hineinstoße, wodurch es unnöthig, ja schädlich vergrößert wird. Wenn man einen halben Messerrücken breit stehen läßt, so kan man es mit dem flachen Messer herausdrücken, geht es alsdenn nicht, so schneide man glatt weg.

2) Wird das neue Stück, welches noch an der ganzen Feder ist, abgeschält und von hinten her hineingesteckt, so fest, als möglich; hierauf hinten abgeschnitten, und fornen die untere rauhe Seite glatt beschabet. Alsdenn läßt man den Tangenten in sein Loch fallen und mißt, wie lang die Feder seyn muß, hierauf nimmt man ihn wieder heraus und schneidet oder kippet die

Feder auf dem Daumennagel ab, (oder auf einem Stücke Helfenbein, wenn man sich den Nagel nicht verderben will.)

3) Man probieret wiederum und kippet so lange ab, bis die Feder nicht mehr zu hart anschnellt, welches ein Gällen der Saite und ein schweres Spielen, ja gar ein Steckenbleiben der Tangenten verursachet.

4) Die Schreibekiele an der Rabenfeder ist gar nicht zu gebrauchen, sondern man fängt bey der Feder von hinten an, und braucht sie bis ans Ende des Fleisches, und weiter nicht.

5) In den tiefen Baßtönen können Federn von Trut- oder Wälschenhünern gebraucht werden, welche aber so kurz abgekippet werden müssen, daß sie die Saite nur schwach berühren, weil sie sonst wegen ihrer Härte die Saite gällend machen. Diese Kielen hält auch der berühmte Instrumentmacher in Halle, Hr. Weickart vor die besten im Baße, und bekielet seine Flügel alle auf diese Weise, die wegen ihres silbernen Klanges und Leichtigkeit im Spielen in der That vorzüglich sind.

Das 4. Capitel.

Vom Gambenflügel.

Der Gambenflügel ist seltener, und ist ein besaitetes Instrument in der Gestalt eines Flügels, nur daß es keine Tangenten hat, sondern Räder unter den Saiten, welche alle theils rechts, theils links laufen und mit feinem Leder beleimt sind, welches mit Colophonium bey ihrem Umdrehen bestrichen wird, damit die Räder die Saiten angreifen, welche durch das Spielen darauf gedruckt werden. Ein großes Rad, welches man sich drehen lassen kann, oder durch einen Tritt selbst treten, bewegt diese Räder. Man beziehet ihn entweder mit Draht- oder mit Darmsaiten. Zu schnelle Passagen nehmen sich auf diesem Instrumente nicht gar wohl aus.

Das 5. Capitel.

Vom Forte piano.

1) Die großen sind in der Gestalt der Flügel und haben Hämmer und Flügeltangenten zugleich, manche haben blos Hämmer und sind mehr Pantalons zu nennen.

2) Die kleinen sind in der Gestalt der Claviere, nur daß der Anschlag nicht mit Tangenten, sondern mit Hämmern geschieht. Diejenigen, wel-

che keine Dämpfer oder Dämpfzug haben, taugen gar nichts und machen eine undeutliche und nachtönende Musik, die noch elender, als ein Hackebret klinget.

Das 6. Capitel.

Vom Claviere und von der Clavierapplicatur.

§. 1.

Da wir nun mehrere Arten von Instrumenten genennt haben, welche ein Clavier haben, oder, wie man es auch sonst nennet, eine Tastatur; so wollen wir noch beyfügen, wie man einen Anfänger anführen muß, wenn er das Clavier lernet.

Das Clavier selbst beschreibe ich nicht erst, da es selbst überall zu Hause ist. Jedoch wollen wir einige Kennzeichen eines guten Claviers anführen. Diese sind folgende:

1) Es muß Bundfrey seyn. Das ist: Jeder ganze und halbe Ton muß seine eigenen Saiten haben, und dürfen nicht zwey und mehr Töne auf einerley Saiten anschlagen, welches vielfältigen Uebelklang verursachet.

2) Es muß sich leicht spielen, nicht tief fallen, und nicht klappern.

3) Es muß, wo möglich einen starken und vollen Ton haben, oder doch wenigstens einen feinen und silbernen Ton.

4) Es muß sich ganz gleich klingen und nicht der Baß den Discant, noch der Discant den Baß überstimmen.

5) Züge sind selten gut, sie schaden sowohl der Dauer des Instrumentes, als auch der Dauer der Stimmung desselben.

§. 2.

Ehe man spielen lernet, gewöhne man sich zu einer guten Stellung, welche folgende ist:

1) Man tritt, oder setzet sich gerade vor das Clavier, so daß man das eingestrichne c mitten vor sich hat.

2) Nicht zu nahe an das Clavier und nicht zu weit davon, etwa eine gute Spanne davon, so daß man alle Töne mit beyden Händen ohne Uebelstand erreichen kann, und so, daß der Daumen nicht wie ein Hahnensporn vom Claviere absteht, sondern bey gekrümmten langen Fingern gerade auf die unten liegenden Töne reichet.

3) Man muß nicht zu hoch, auch nicht zu tief sitzen, oder stehen, sondern so, daß die Ellenbogen und Ballen an den Händen in einer geraden Linie stehen. Jedoch, wenn diß nicht seyn kann, so gehet es noch zur Noth an, daß man etwas höher sitze, nur nicht zu viel, welches Unbequemlichkeit verursachet. Sitzet oder stehet man hingegen zu niedrig, so hat man in der Hand keine Kraft.

4) Hieher gehöret noch ein Uebelstand, welcher sich zwar erst in der Zukunft findet, aber hierbey

erinnert werden kann; da nemlich der Maitre Acht haben muß, daß sich der Scholar nichts Abgeschmacktes angewöhne. Als z. Ex. Einbeißen der Lippen, Hervorbringung der Zunge, Wackeln mit dem Kopfe nach dem Takte, Steifmachen des Halses und Aufsperren des Mundes, Rücken mit den Ellenbogen, oder bey dem Pedalspielen ein unanständiges Renken mit dem ganzen Leibe, wodurch man sich Schaden thun kann. Ich würde dieß nicht erinnern, wenn ich es nicht zum Theil an großen Organisten selbst mit Mißvergnügen wahrgenommen hätte, die man lieber hört, als sieht.

§. 3.

Nun lerne der Anfänger erstlich die Klangleiter, Haupttöne und Schlüssel kennen. Siehe I Th. I. Capitel, wie auch die Nebentöne Cap. II. und lerne die Tastatur kennen und jeden Ton richtig benennen.

§. 4.

Nun muß vor die Uebung der Finger gesorget werden, und vor das richtige Treffen der Noten vom Blatte. Daher muß man den Scholaren genau anhalten, die Augen auf den Noten zu haben und ihm nur erlauben, wenn er sich verirrt, aufs Clavier zu sehen; sonst wird eine üble Gewohnheit daraus, daß er hernach alles aus dem Kopfe und nach dem Gehör spielen will. Diß ist mit eine von den Ursachen, warum man Anfängern solche Uebungen der Finger giebt, wo alle

Finger

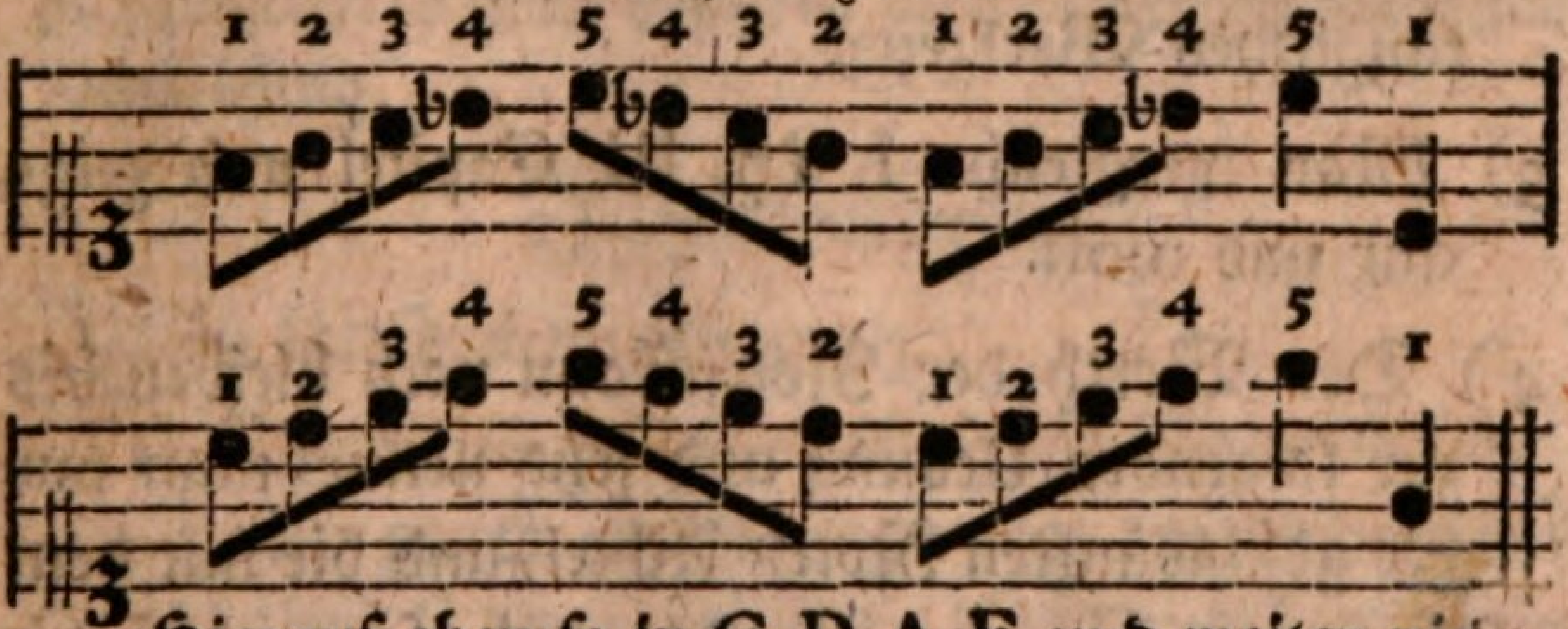
Finger dicht neben einander laufen. Ob gleich mehr zugleich darunter gesucht wird, nemlich

1) das fertige Treffen der Noten,

2) das egale Anschlagen der Finger, und richtige Aufheben derselben, ehe der neue Ton angeschlagen wird. Wer sich diß nicht abgewöhnen kann, daß er liegen bleibt, den führe man einmal zu einem Positive, oder Orgel, wo die Töne so lange brummen, als er liegen bleibt. Am besten ists, wenn man den Scholaren anfangs blos zum Abstoßen gewöhnet.

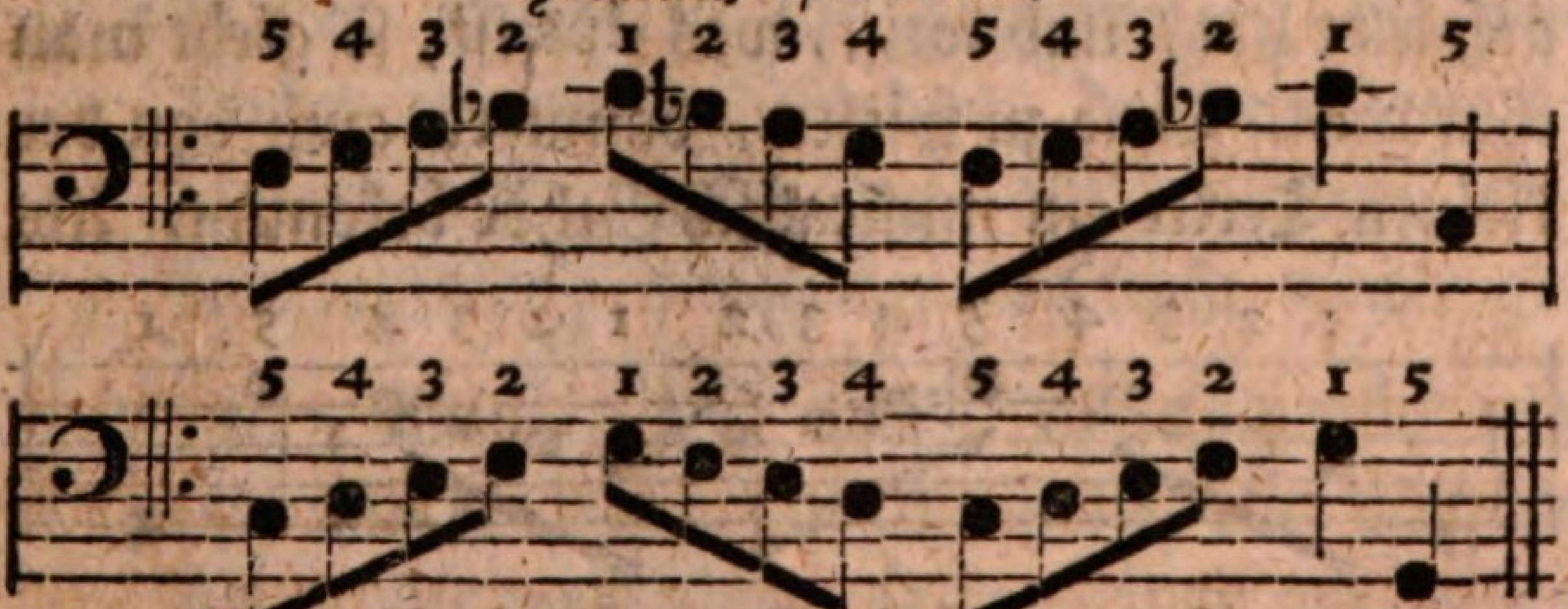
Die allerersten Uebungen sind folgende:

Rechte Hand.



Hierauf eben so in G. D. A. E. und weiter nic

Und eben so läßt man ihn die linke Hand hernach exerciren.



denn G. D. A. E.

Hierbey ist zu merken:

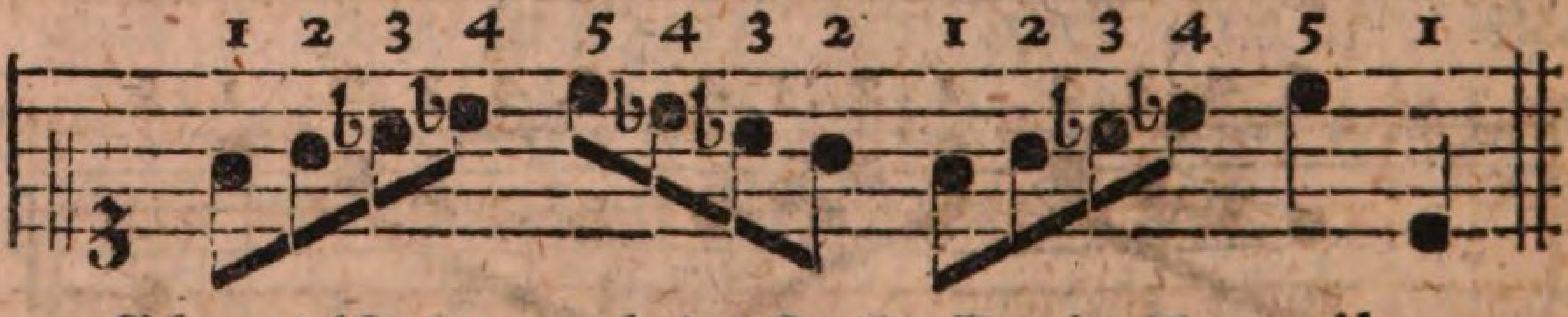
1) Daß die dabey geschriebenen Ziffern die Finger bedeuten und zwar no. 1. den Daumen und 5. die kleinen Finger u. s. w.

2) Daß bey allen Anfangsübungen die Finger müssen darüber geschrieben werden, besonders in den nachfolgenden, wo die Hand umsetzen muß, und zwar darum, weil der Anfänger sich in Abwesenheit des Maitre selbst neue und falsche erfinden möchte, die ihn hernach im Spielen hindern und aufhalten würden. Denn falsche Fingersetzung ist einem Spielenden eben so hinderlich, wie einem Künstler schlechtes und untaugliches Werkzeug.

3) Man vergleiche I. Th. III. Capitel und zeige dur und moll.

4) Der Werth der Noten kann noch bleiben bis zur folgenden Uebung und jetzt nenne man nur die geschwänzten Noten Achtel, und die mit dem einsamen Striche Viertel, und sage, daß die Achtel hurtiger gehen, als die Viertel.

Wenn denn der Scholar die erstere Uebung abgespielet hat, und weiß, was dur ist, so giebt man ihm moll Töne zu spielen, damit er auch von der kleinen Tertie ein musicalisch Gehör bekommt. Als



Eben diß hernach in C. G. D. A. E moll.

Hierauf

Hierauf eben so mit der linken Hand im Basse, welches man alles selbst dem Scholaren vorschreiben muß.

§. 5.

Nun zeige man den valorem der Noten nach I. Th. Cap. IV. und gebe größere Uebungen auf. Wer des Hrn. **Marpurgs** Anleitung zum Clavierspielen bey der Hand hat, kann sich derselben mit großem Nutzen bedienen. Auch einigermaßen des Ostfriesischen Hrn. **Wiedeburgs** sich selbst informirenden Clavierspieler, welcher jedoch sich mit zu vielen Kleinigkeiten und Wiederholen abgiebt. Denen zum Besten, welche des beliebten Hrn. Marpurgs Werke nicht besitzen, dienet hiervon folgende Anweisung.

1) Hauptregeln.

a) In laufenden Figuren.

1) Der kleine Finger wird gar nicht gebraucht, außer gleich zu Anfange oder am Ende eines Läufers, denn er ist zu kurz und kann kein Finger unter ihm wegsteigen. NB. über ihn kann in Nothfällen der 4te wegsteigen.

2) Der Daum ist ein Hauptfinger, der das Laufen ungemein befördert, doch muß er in laufenden Figuren niemals auf die oberen Tasten kommen, außer wenn es nicht weiter geht. Als fis[1], gis[2], ais[3], h[4] und so zurück mit der rechten Hand. Gienge es aber alsdenn bis e oder noch tiefer, so kann man gar keinen Finger brauchen, und müßte absetzen. Da-

her man alsdenn den Daumen nicht herauf lassen darf.

3) Der Daumen steiget unter dem zweyten, dritten und vierten Finger weg, und bleibet allezeit unten.

4) Der 2te, 3te und 4te Finger steiget über den Daumen weg.

5) Der dritte steiget bisweilen über den vierten, niemals über den zweyten hinweg.

6) Wenn ein Semitonium, oder ein oben liegender Taste folget, muß bisweilen ein Finger oder zwey in der Ordnung ausgelassen werden und folget der Daumen, und zwar wegen folgender dem Daumen fatalen Töne, weswegen er eben eher genommen wird auf einem ihm schicklichen Tone, der unten liegt, welches auch allezeit geschieht, wenn mehr Semitonia folgen, da der Daumen vorher geht.

b) In springenden Figuren kann der Daumen und der kleine Finger eher heraufkommen, als in laufenden, jedoch nicht in allen Fällen. Auch kann der kleine Finger niemals überspringen. Welches im folgenden etliche Exempel zeigen. Die Sprünge übers Creuz lassen einem Pauker besser, als einem Clavierspieler.

c) In vielstimmigen und vermischten Figuren.

1) Der Daum kann stehen, wo er will und wo noch ein Finger nöthig ist, es sey oben oder unten. Jedoch wenn man einen langen Finger herauf-

herauflegen kann ohne Uebelstand, so thut man es. Man greift also den d dur Accord [d a fis] nicht, daß der Daumen in der rechten Hand auf fis kommt, sondern der 2te Finger, aber bey fis dur kann man ohne Bedenken den Daumen auf das ais setzen, weil mehrere Finger zugleich oben liegen, nemlich der 2te auf cis und der 5te oder 4te auf dem hohen fis.

2) Bey den 4stimmigen Accorden der linken Hand ist bald der 3te bald der 4te Finger zu gebrauchen, je nachdem der Taste der Tertie des Tons nahe an der Quinte liegt, welche allezeit mit dem 2ten Finger gegriffen wird.

3) Bey Spannungen wird nach gar keiner Fingersetzung gefragt, wenn man den Ton nur glücklich erreichen und mitnehmen kann.

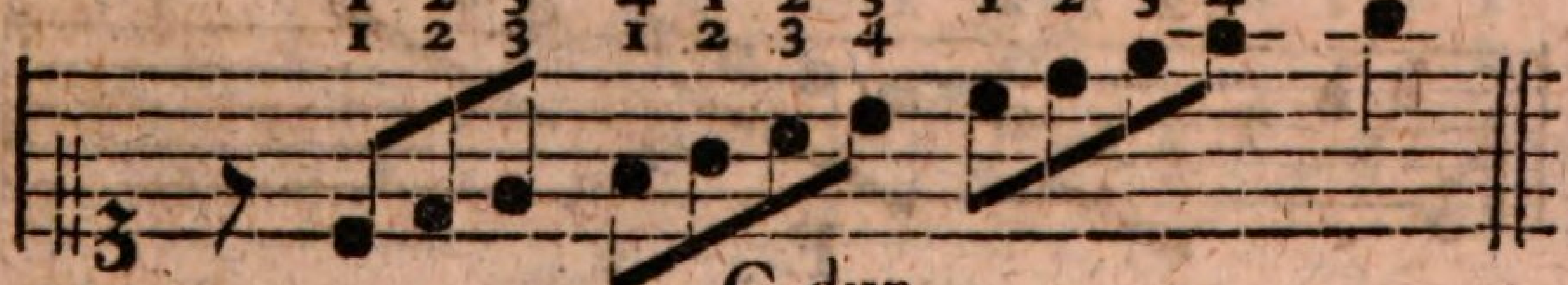
4) Bey Fugen oder vielstimmigen Sachen müssen oft beyde Hände einander mit Fingern aushelfen, wenn sie so nahe zusammen kommen, daß eine der andern beystehen kann.

5) Ein Finger muß bisweilen einen andern ablösen auf eben denselben Tone.

2) Uebungsexempel.

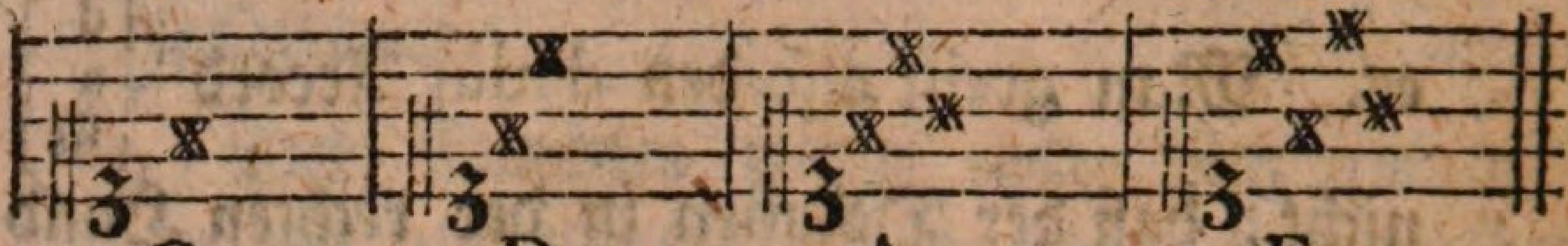
1) in laufenden Figuren.

1) vor die rechte Hand.

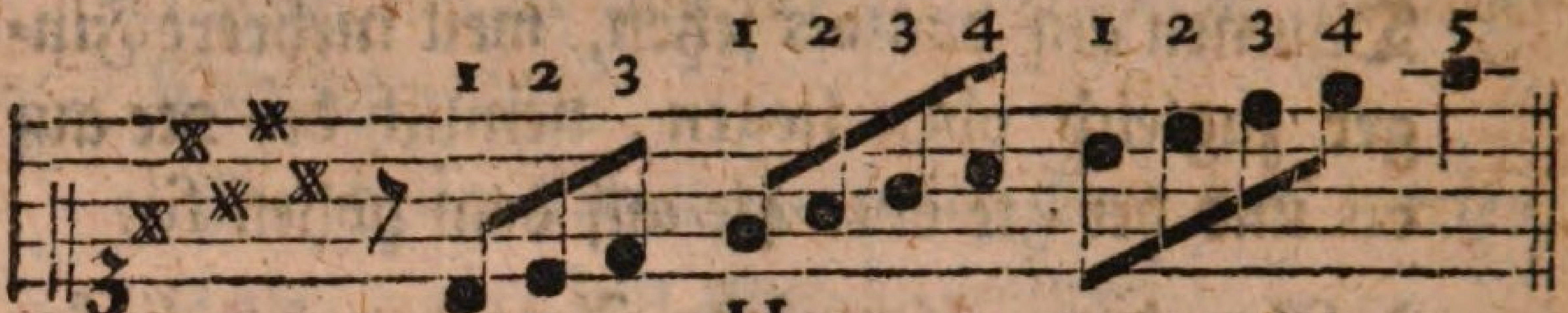


C dur.

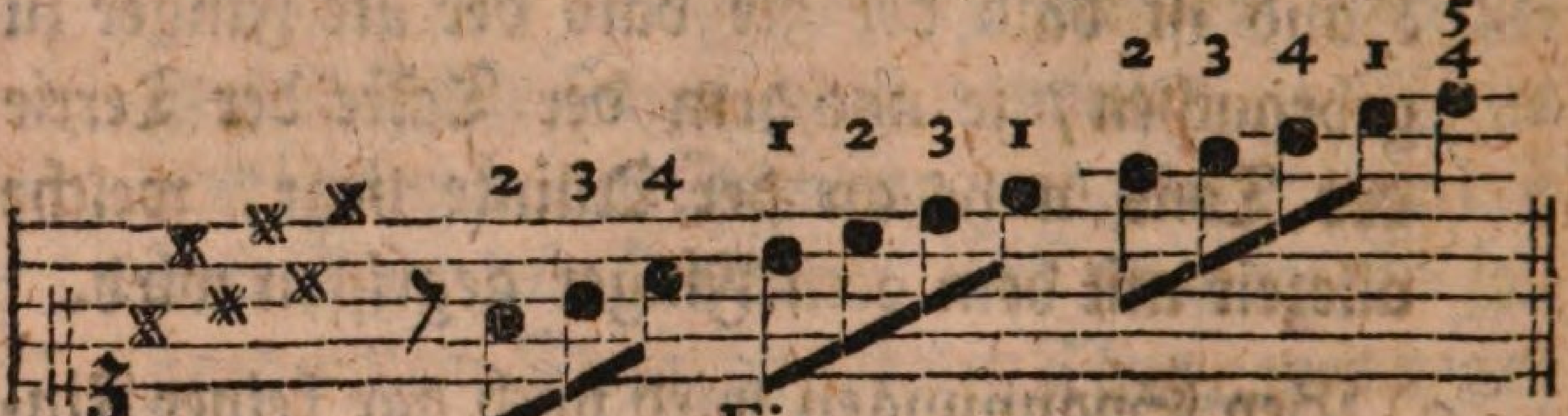
so wie c dur.



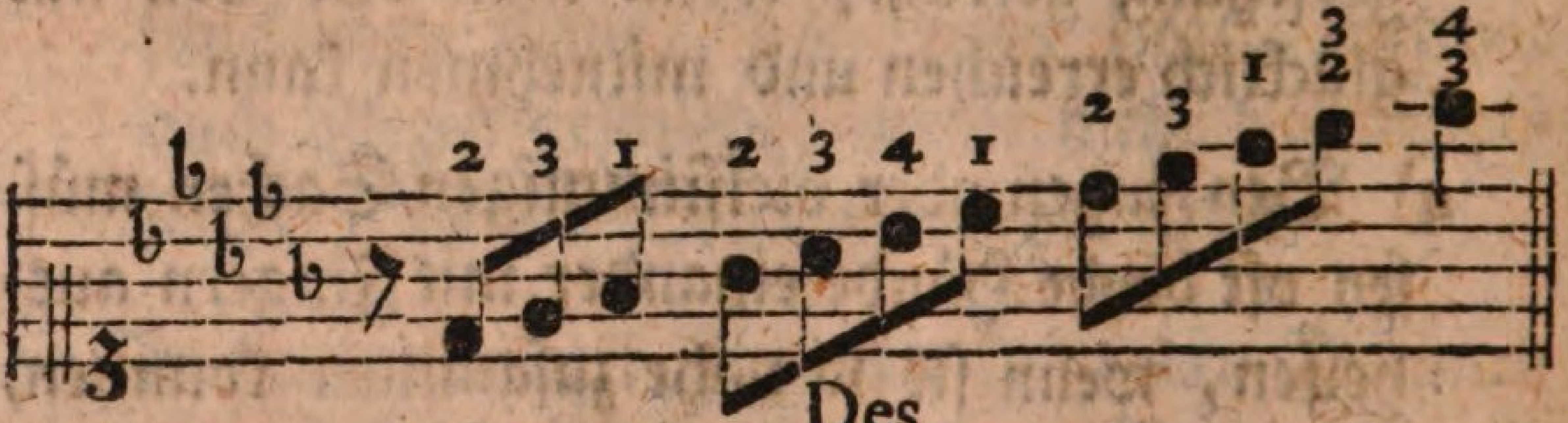
G. D. A. E.



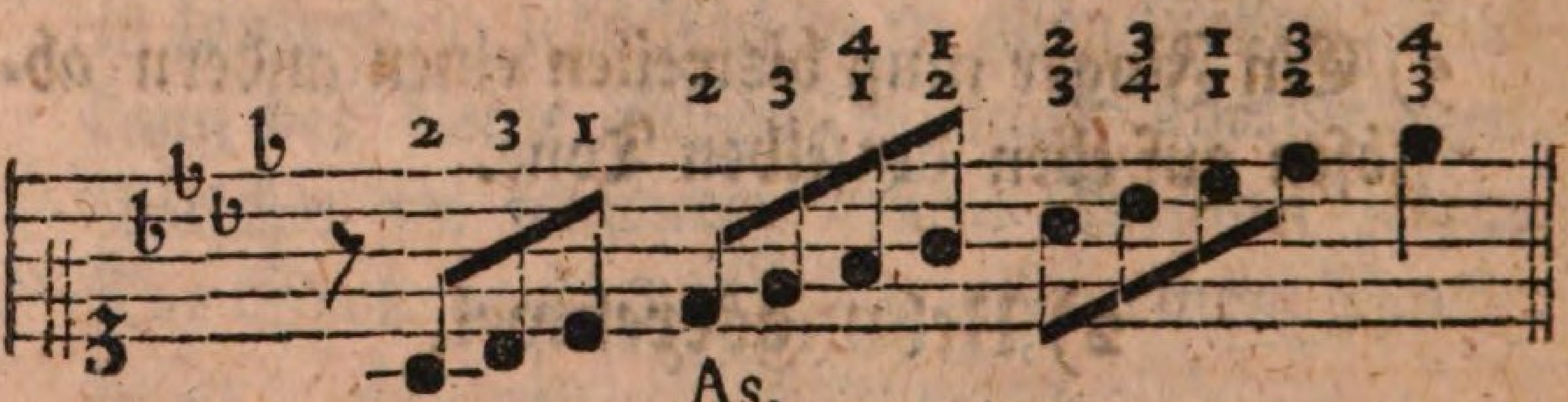
H.



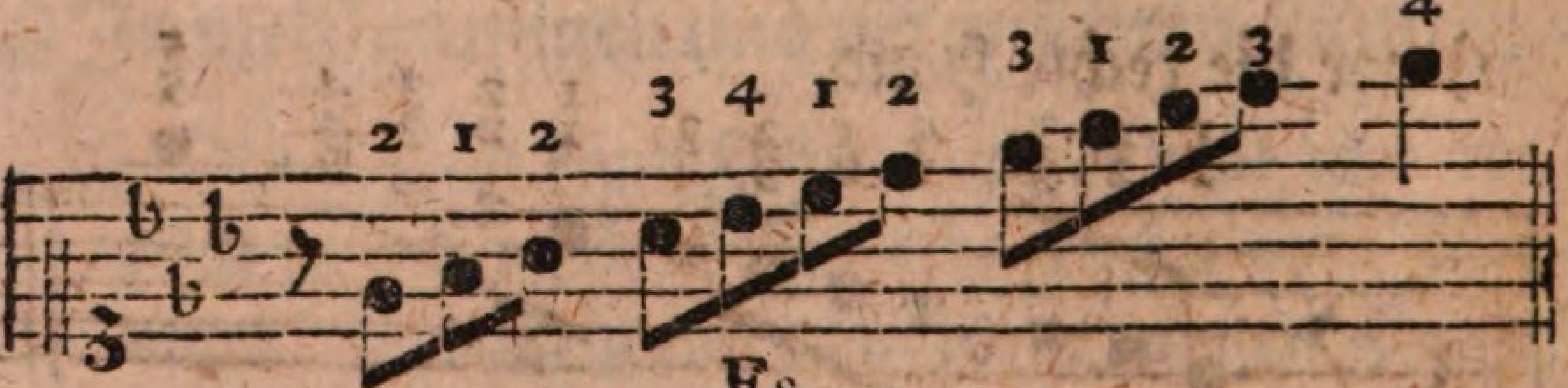
Fis.



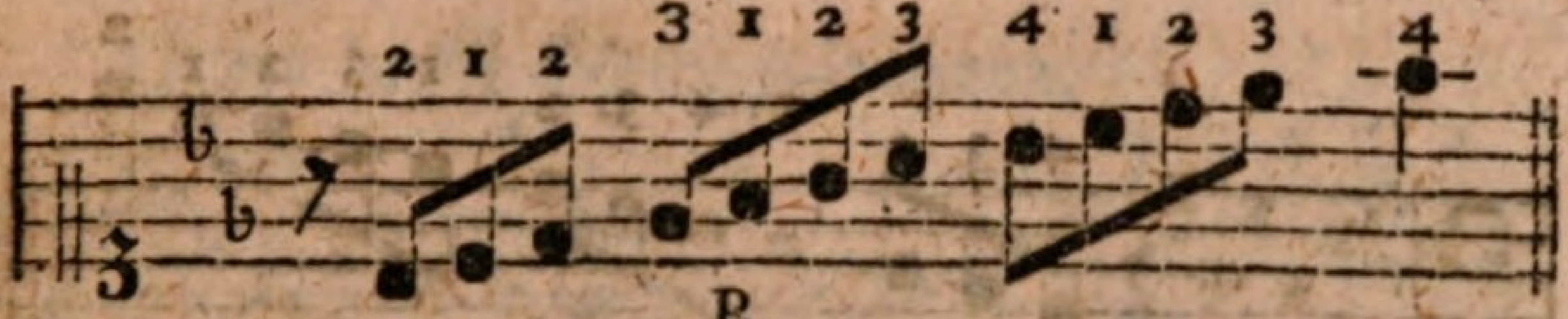
Des.



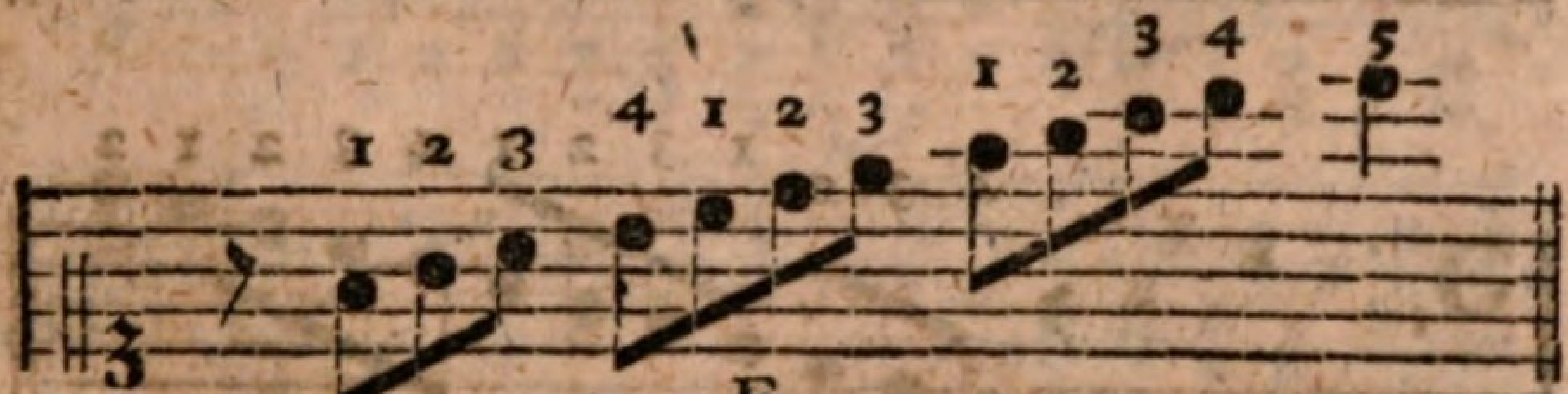
As.



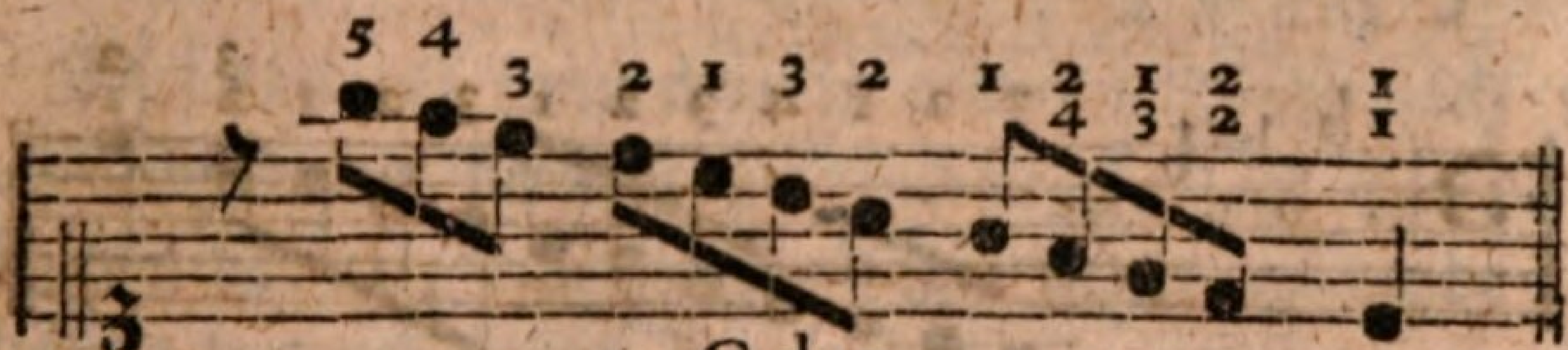
Es.



B.



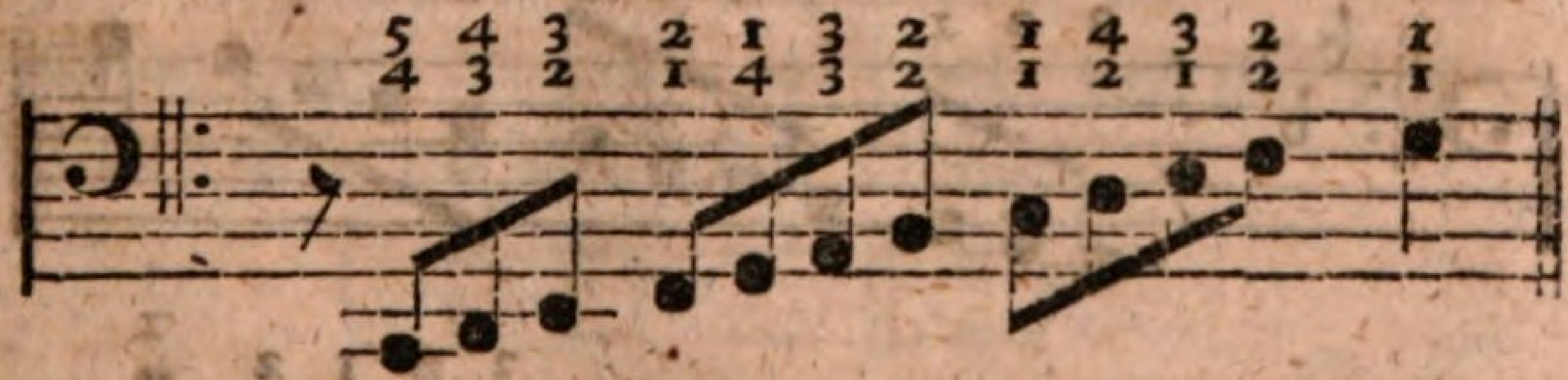
F.



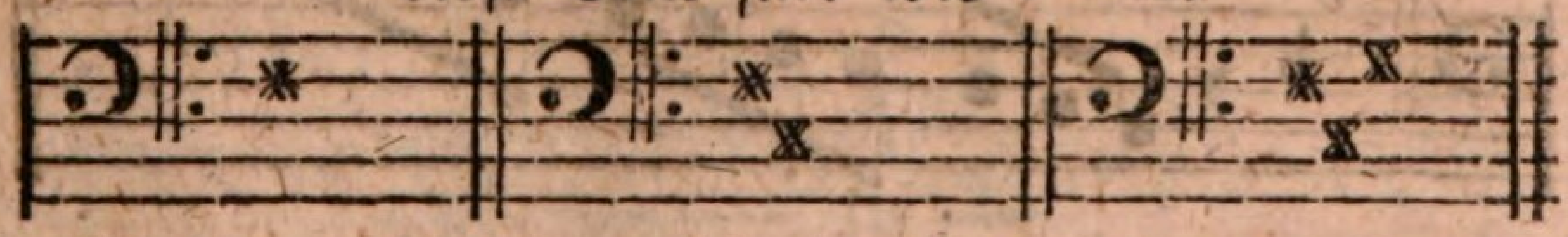
C dur.

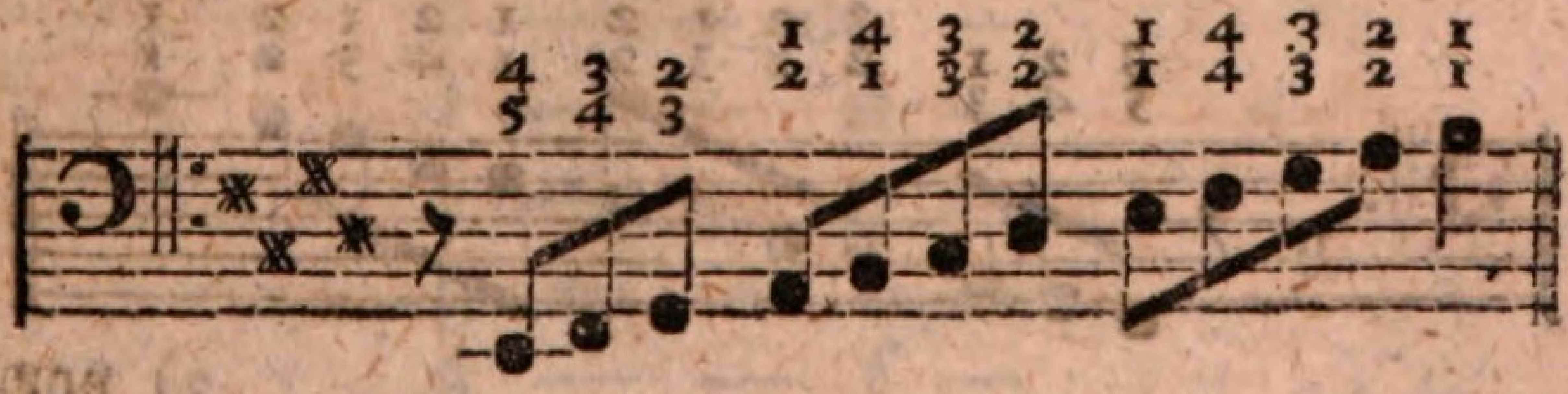
Und eben so übe man dieses hernach rückwärts von oben herunter, wie das erste von c dur hier zeiget. Man kann es auch dem Scholaren vorschreiben.

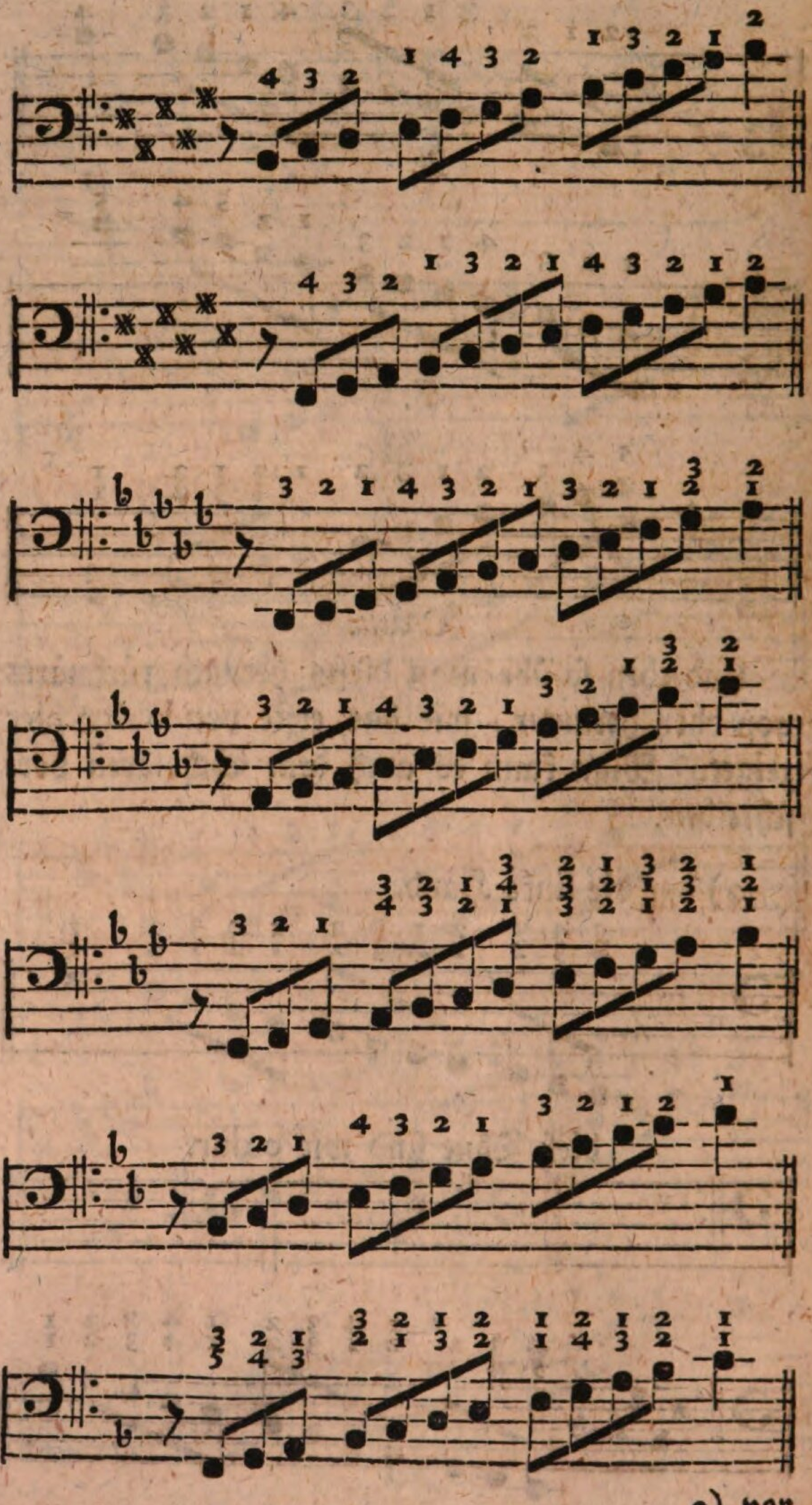
2) vor die linke Hand.



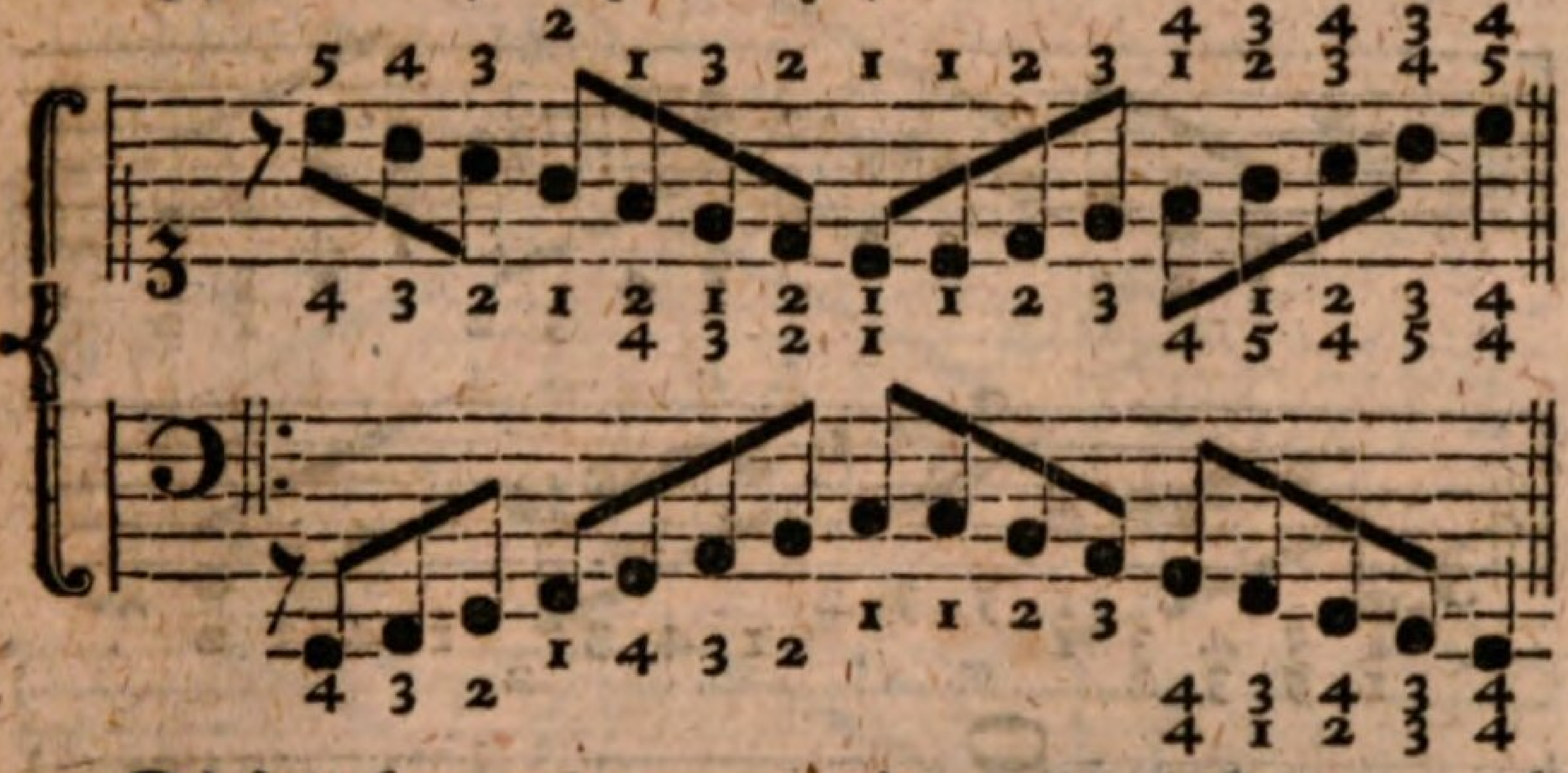
diese Töne sind wie c dur.







3) vor beyde Hände zusammen.



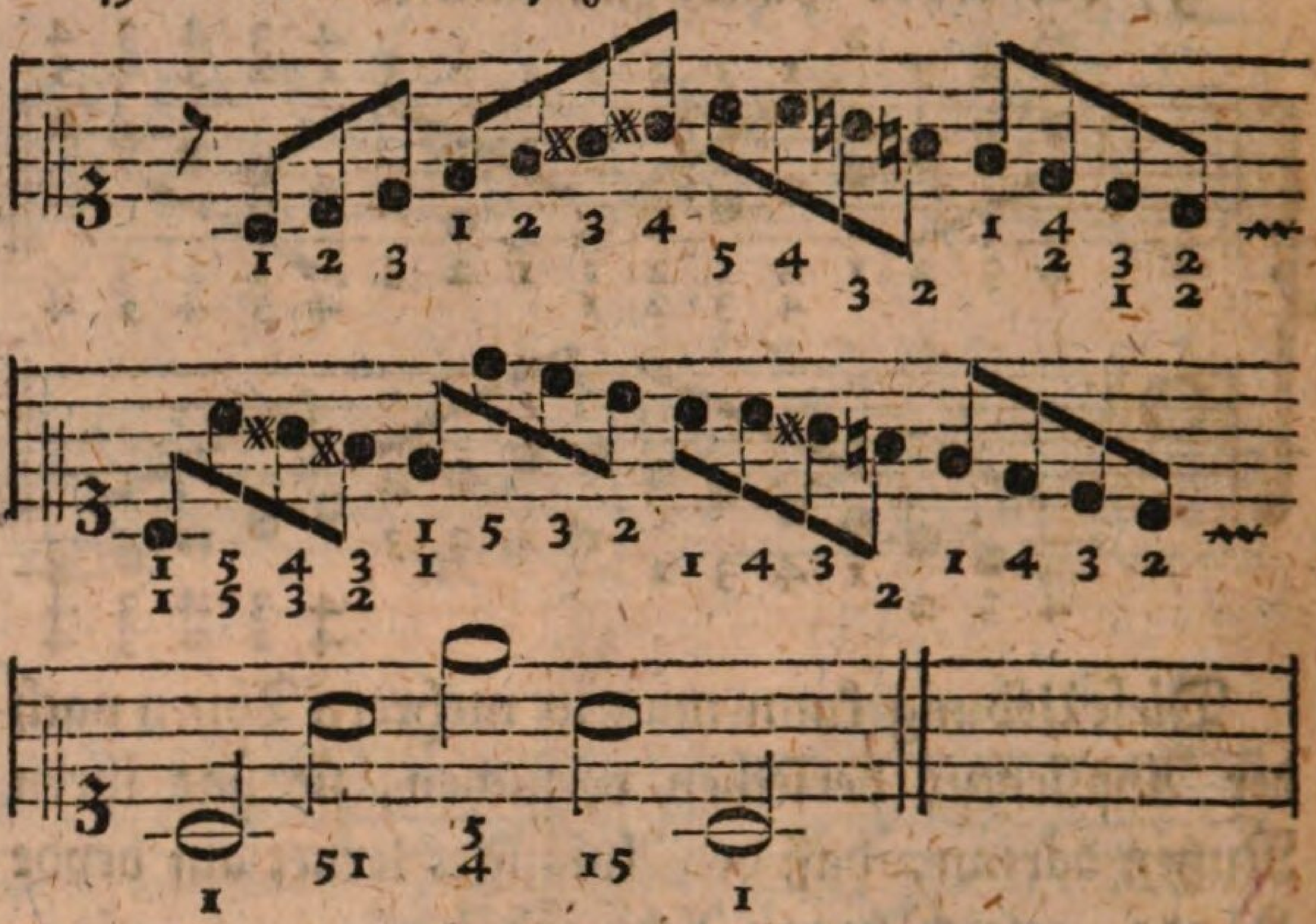
Diese Uebung kann man in mehrern Tönen nach der Applicatur derselben versuchen, sie hat ihren Nutzen darinn, daß der Anfänger lernet auf beyde Hände zugleich genau Acht geben.

Hierauf lasse man sich die Molltöne eben auf die Art, wie die durtöne vorschreiben und bey a moll anfangen und Quintenweise fortschreiten, da die Vorzeichnung stets mit den dur Tönen in dem ersten Exempel übereinstimmet. Denn die große 6te eines dur Tons hat allezeit eben dieselbe Vorzeichnung, die der Ton selbst hat, und also stimmet überein

a moll und	c dur
e — —	g —
h — —	d —
fis — —	a —
cis — —	e —
gis — —	h —
dis — —	fis —
b — —	des —
f — —	as —
c — —	es —
g — —	b —
d — —	f —

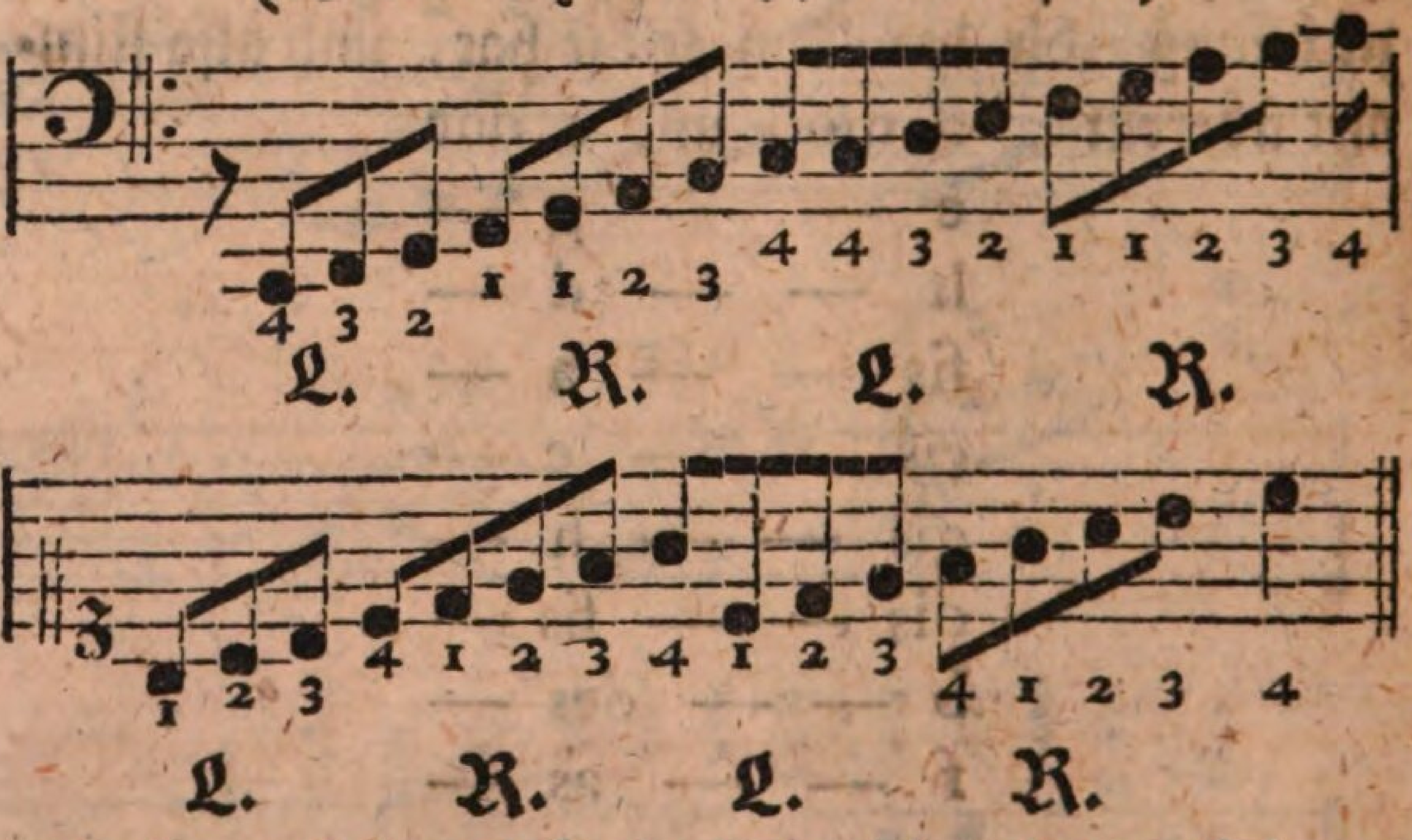
4) in

4) in Molltönen, z. E. a moll.



Wobey man das Ablösen und Aussenlassen der Finger erinnern kann. Hierbey sehe man I. Th. III. C. nach und schreibe noch mehrere Molltöne, sowohl im Discante, als Basse nach diesem Muster vor.

5) beyde Hände in einem Läuffer zusammen.
(L. linke Hand. R. die rechte.)

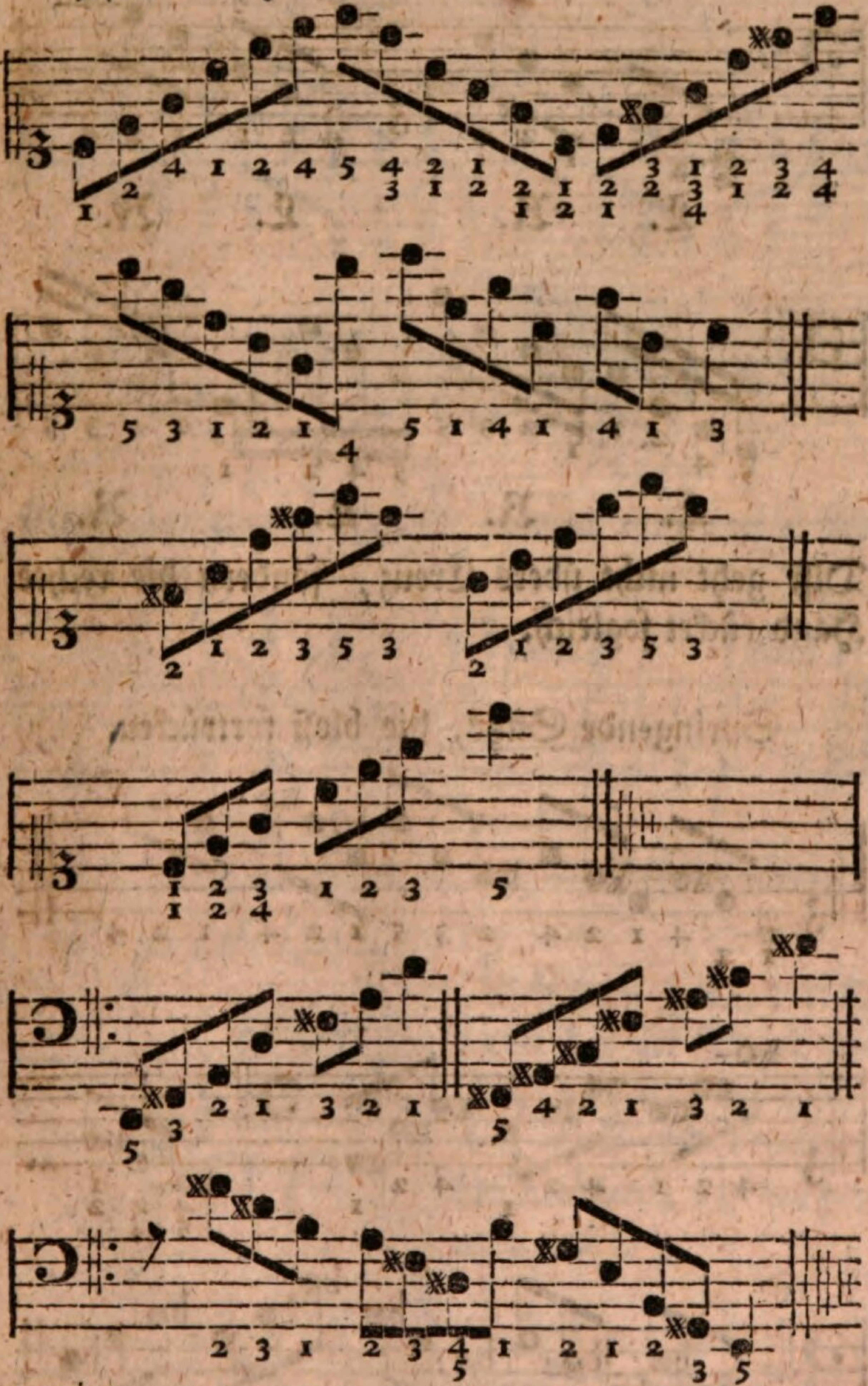


und so zurück auf beyde Arten in allerley Tönen, nach ihrer Applicatur.

2) in

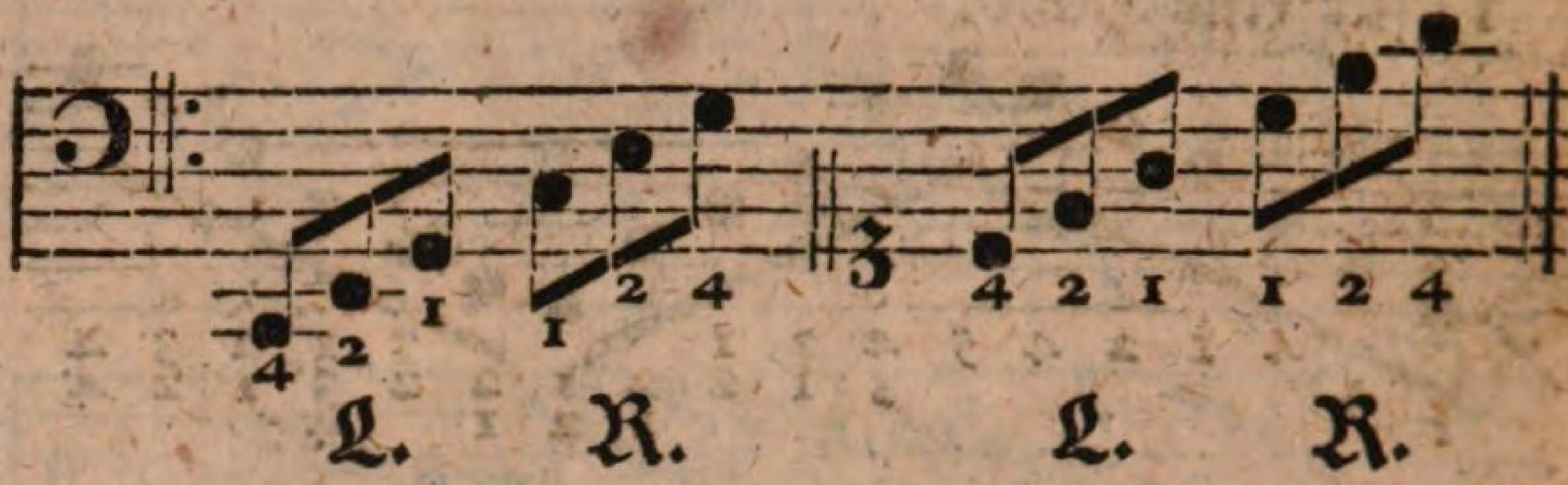
2) in springenden Sätzen.

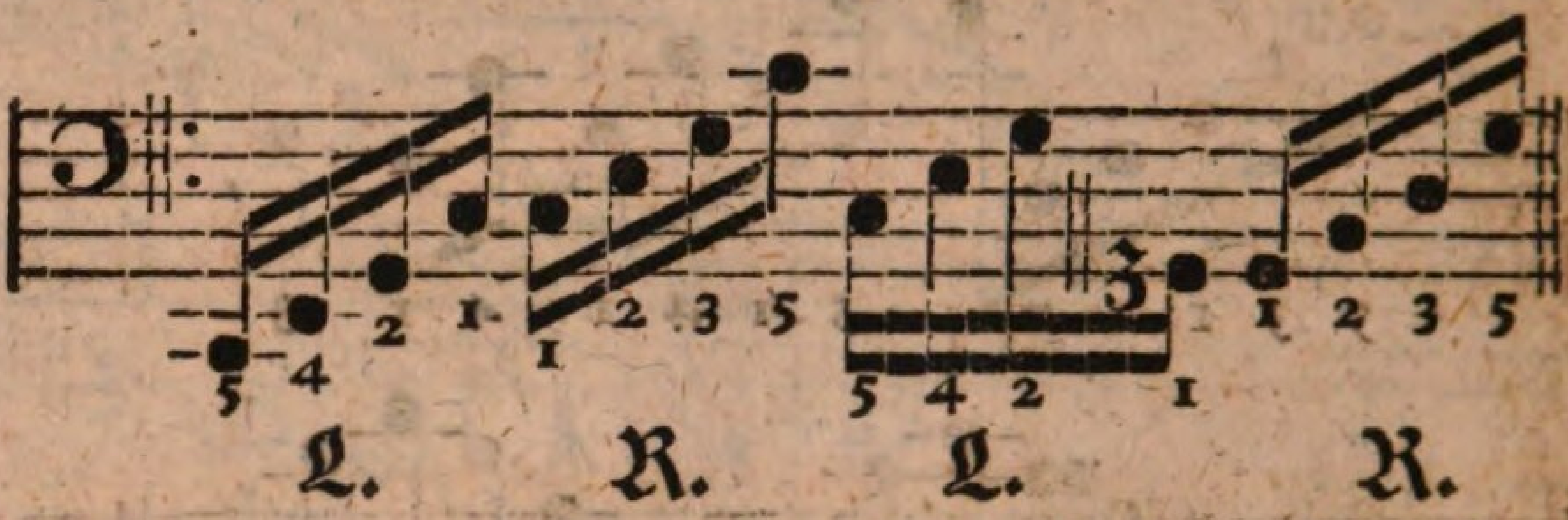
1) für eine Hand.



Und dergleichen Uebungen versuche man sich selbst mehrere in allerley Tönen.

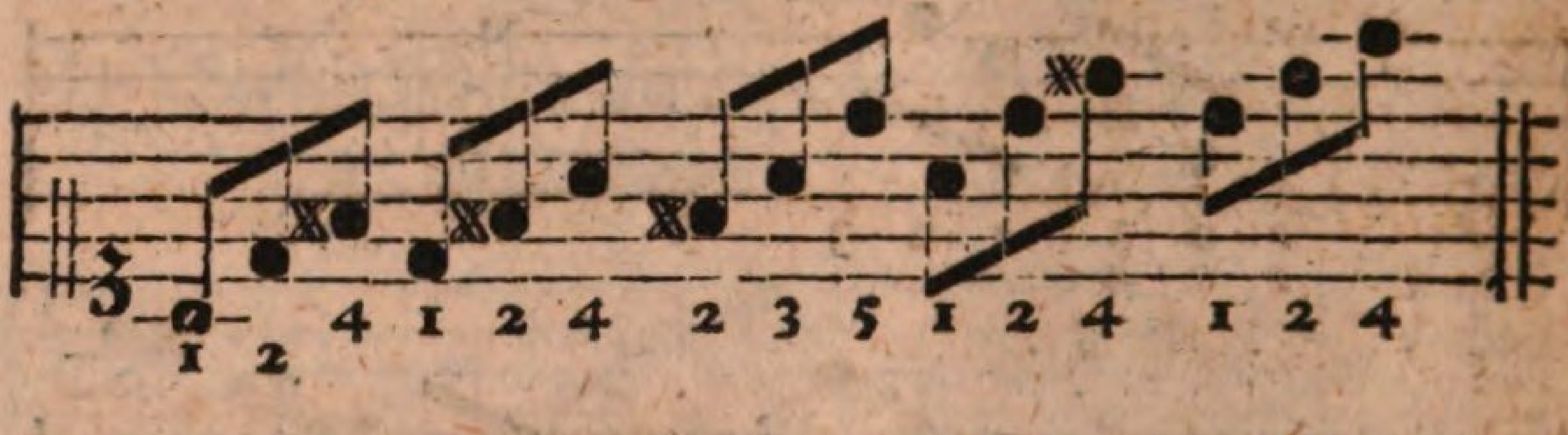
2) für beyde zusammen.

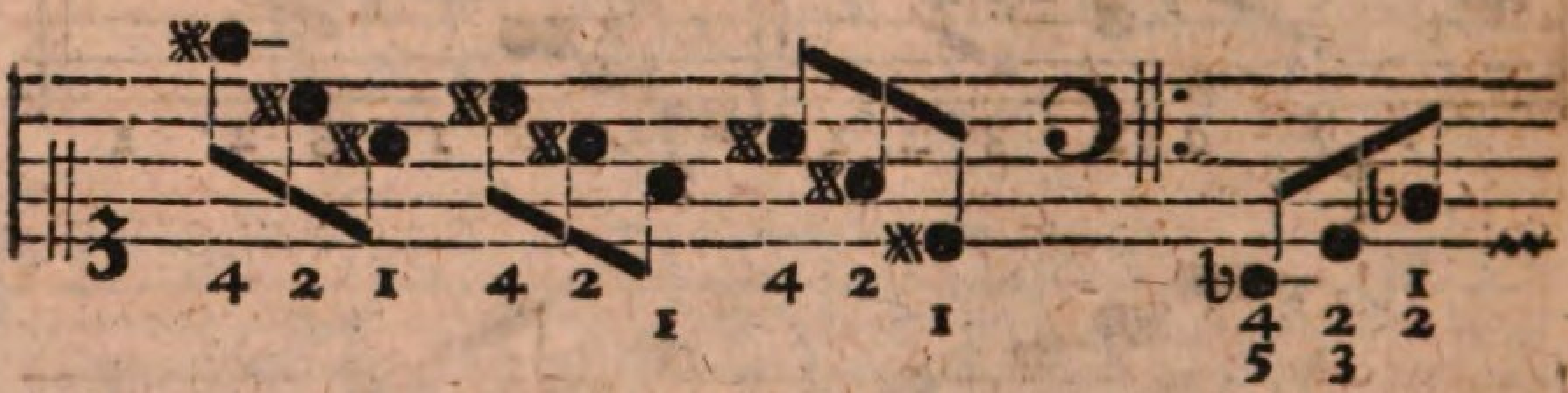


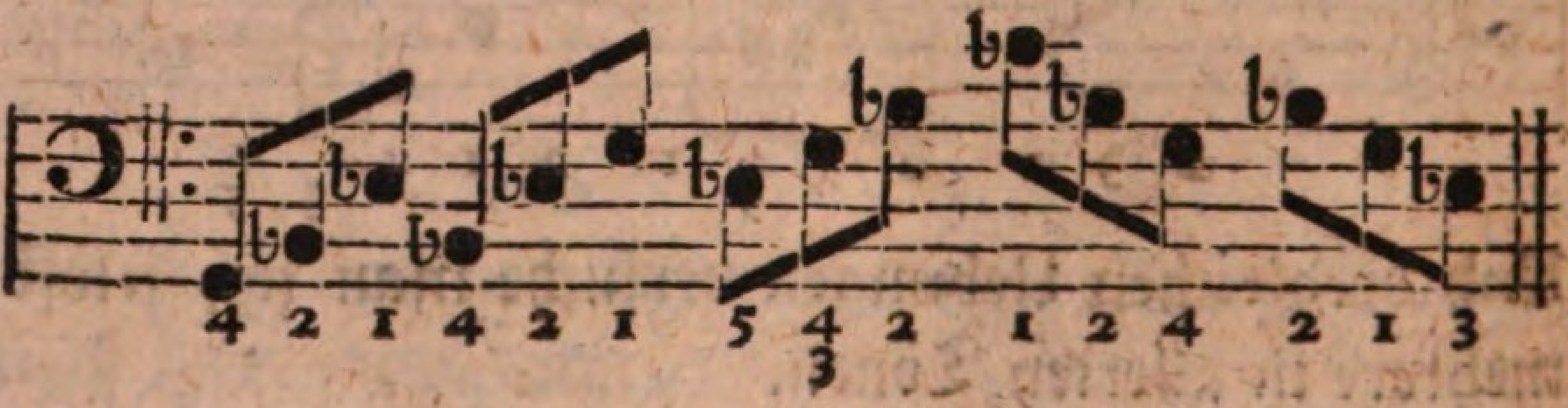


Diß geht nicht übers Creuz, sondern die rechte Hand rücket sogleich.

Springende Sätze, die bloß fortrücken.

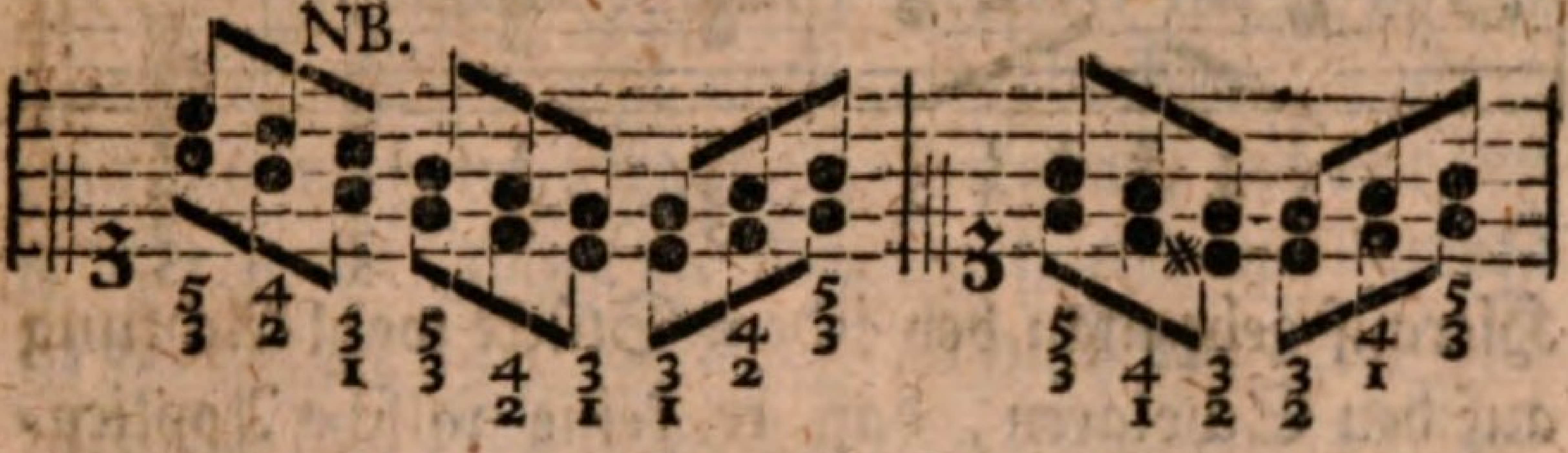




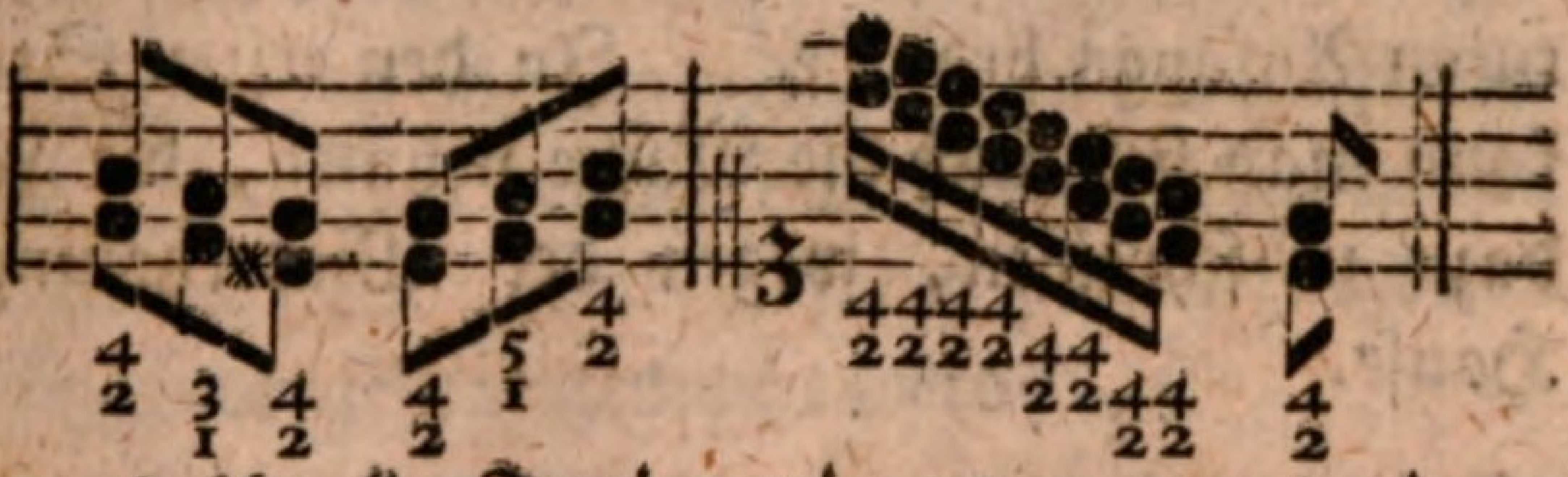


3) Vielstimmige Sätze.

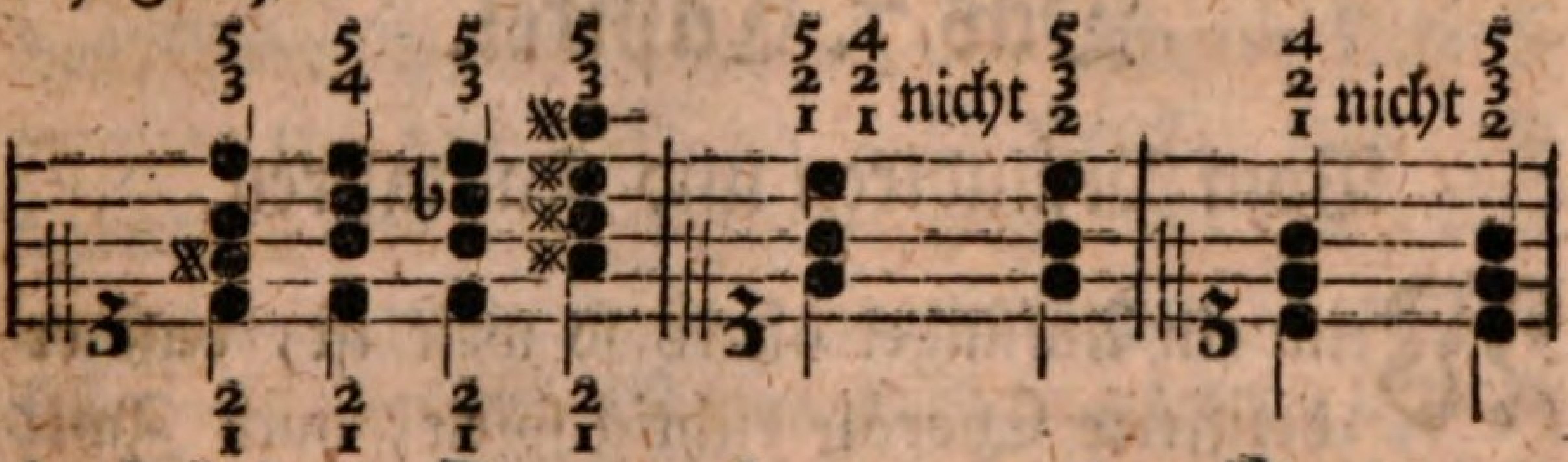
1) die rechte Hand.



oder

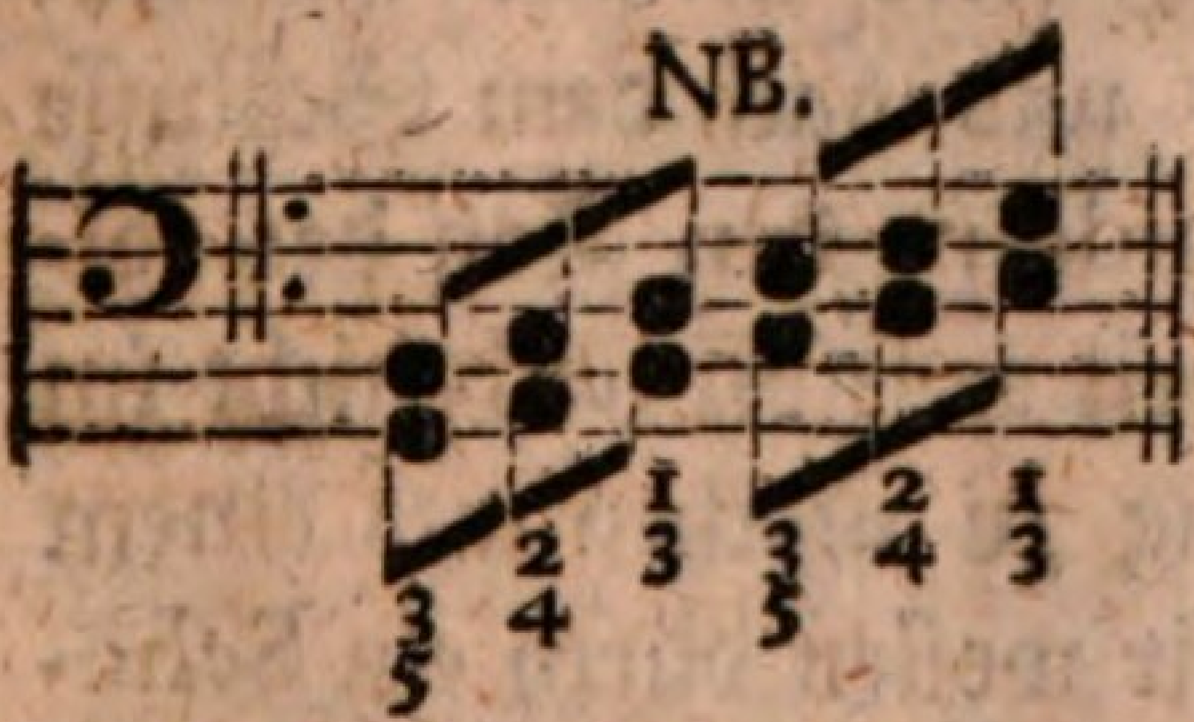


Viele und schnelle Tertien nimmt man mit einerley Fingern.

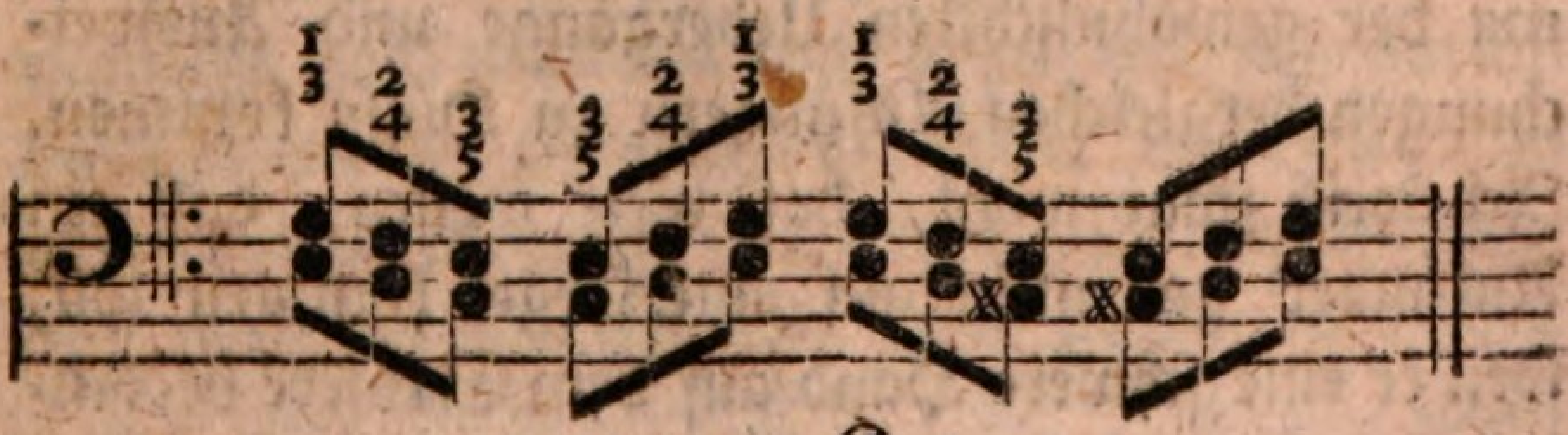


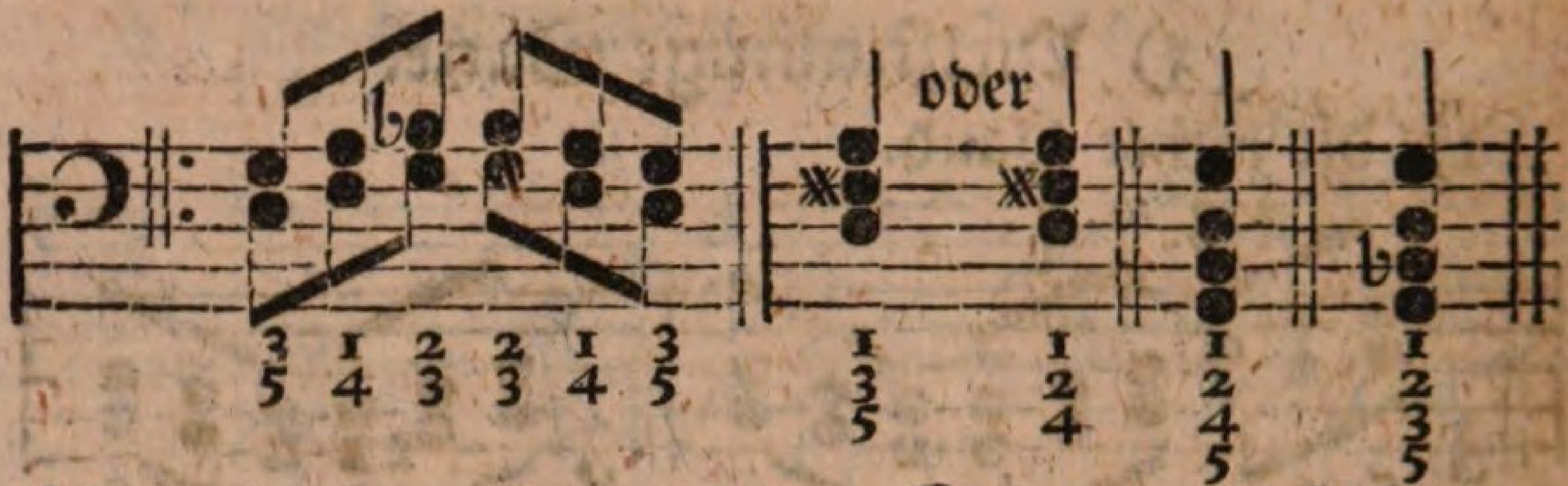
sonst steht der Daumen heraus vor dem Claviere.

2) die linke Hand.



Bey dem Zeichen NB. bleibt der 3te Finger sogleich weg und der Daumen steht und erwartet die Ablösung, wie vorher auch no. 1.





Hierauf gebe man bey jedem Stücke wohl Achtung auf den Scholaren, daß er keine falsche Applicaturen Anfangs brauche. In den ersten Stücken kann man sich auch die Mühe nehmen, die Finger dazu zu schreiben, wegen der Wiederholung zu Hause.

Das 7. Capitel.

Vom Präludiren und Fantasiren.

Wenn ein Anfänger öfters so weit ist, daß er bezifferte Choräle richtig spielt, auch Zwischenspiele zwischen den Zeilen erfinden kann, so getrauet er sich doch nicht in der Kirche die Orgel allein zu spielen, und muß stets jemand bey ihm seyn, der erst präludiret, und nach dem Schlusse eines Liedes durchs Praeludium den Ton des folgenden Liedes erreichet, weil er selbst noch nicht im Stande ist einen Uebergang zu machen aus einem Tone in den andern. Wir wollen durch ein Schema der gewöhnlichsten Uebergänge und Ausweichungen dergleichen Anfängern zu Hülfe kommen. Ich weiß zwar wohl, daß viele wollen, daß ein Anfänger gar nicht auf eine Orgel kommen soll, weil er eine schwere Hand auf dem Claviere bekom-

men soll. Aber sowohl die Begierde vieler Lernenden bald auf die Orgel zu kommen, als auch die Bedürfniß eines Gehülfen bewegen manchen Organisten, diese Regel nicht zu beobachten. Zudem sind mir mehrere Organisten bekannt, die mit den 8 oder 10ten Jahre die Orgel gespielet und sowohl in der Orgel stark worden, als auch das feine und zärtliche des Clavieres aufs vollkommenste erlanget haben. Jedoch wenn eine Orgel sich zu schwer spielete, thut man besser, daß man ein schwaches Kind zurück hält. Der Anfang zum Präludiren muß folgendergestalt gemacht werden.

1.

Nachdem der Schüler die allgemeinen Regeln des Generalbasses begriffen und sich im Accompagnement eine Zeitlang geübet hat, auch den Quinten und Quartencirkel wohl inne hat, läßt man ihn ohne viele Melodie mit leichten harmonischen Griffen selbst einige Accorde zu dem stehend bleibenden Hauptone machen, welche folgende seyn

können $\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}\flat 7\\5\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}\flat 7\\5\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}\natural 7\\4\\2\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$, hat er das Ver-
Baßton c c c c c c c c

setzen der Accorde nicht nur in den Oberstimmen, sondern auch im Basse wohl gelernet, so kann er die Accorde anders probieren und den Baß verän-

dern, als $\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}6\flat\\5\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$ 6 $\begin{smallmatrix}\flat 7\\5\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}7\\3\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$, hierauf lasse
Baßtöne c e f e c f g c

man ihn nach quintam toni gehen und sich darinn auch in etlichen Griffen aufhalten, und leite ihn alsdenn wieder zurück. Hierauf lasse man ihn einmal nach der Quarte des Tons gehen durch den

Griff der kleinen Septime und aus dieser Quarte durch $\frac{6}{4}$ welche sich bey fallendem Basse in einem $\overset{}{2}$ 6ten Accord auflöset wieder in den Ton zurück steigen. Ist ihm sein Präludium noch nicht lang genug so kann er aus seinem Durtone in den anverwandten Mollton gehen, welcher allezeit die große Sexte ist und so kann er nach und nach wieder umkehren und schließen.

2.

Während dergleichen Uebungen darf er nicht verlangen einen Griff mit einzubringen aus einem sehr fremden Tone, weil er ihn erstlich nicht ohne Fehler und relationes non harmonicas finden wird, hernach auch, weil er aus demselben fremden Tone schwerlich sich wieder nach Hause finden würde. Die Töne also, in welche er gehen darf müssen die nächsten Anverwandten seyn, das ist solche, die in der Vorzeichnung einander am nächsten kommen, vorwärts und rückwärts in der Vorzeichnung gerechnet, und also sind anverwandt

1) bey einem Durtone.

a) im ersten Grade.

1) quinta toni, Ihr Accord ist dur
2) quarta min. toni - - - dur
3) sexta (mai.) toni - - - moll

---

4) tertia (mai.) toni - - moll
5) secunda (mai.) toni - - moll

Diese zwey letzten, sind nicht völlig so nahe, als die ersten drey, ob sie gleich in der Vorzeichnung eben

eben so nahe sind. Die Ursache ist die, weil sie erst durch ihre Durtöne von denen sie herkommen, eingeleitet werden müssen, denn die harte Tonart ist die Haupttonart.

b) im zweyten Grade.

1) secunda (mai.) toni.	Der Accord ist dur
2) septima (min.) toni	- - - - dur
3) septima (mai.) toni	- - - - moll
4) quinta toni	- - - - - - moll

c) im dritten Grade.

1) sexta (mai.) toni.	Der Accord ist dur
2) tertia (min.) toni	- - - - dur
3) quarta (mai.) toni	- - - - moll
4) Unisonus	- - - - - - - moll

Wie nach dem Sprüchwort im dritten Grade die Freundschaft aufhört Anverwandschaft zu seyn, so sehen wir es auch hier, da im dritten Grade sich der Ton von sich selbst entfernt und moll wird.

Den ersten Grad der Anverwandschaft zu wissen ist genug für einem Anfänger zu den ersten Präludirübungen, der zweyte Grad wird in nicht gar langen Präludiis und Fantasien selbst von Erfahrenern wenig gebraucht, und der dritte gar nicht. Man merke sich jedoch die Töne wegen der oft nöthigen Umsetzung des Tons in einem Präludio auf ein folgendes Lied oder Musik aus einem dergleichen Tone.

2) Bey einem Molltone.

a) im ersten Grade.

1) tertia (min.) toni, ist allezeit dur
2) quinta toni - - - - moll
3) quarta (min.) toni - - moll

4) septima (min.) toni - - dur
5) sexta (min.) - - - - dur

b) im zweyten Grade.

1) secunda (mai.) ist allezeit moll
2) septima (min.) - - - moll
3) quarta (min.) - - - - dur
4) secunda (min.) - - - dur

Bey dem Molltone gehet man noch weniger in den zweyten Grad, als man es bey dem Durtone thut.

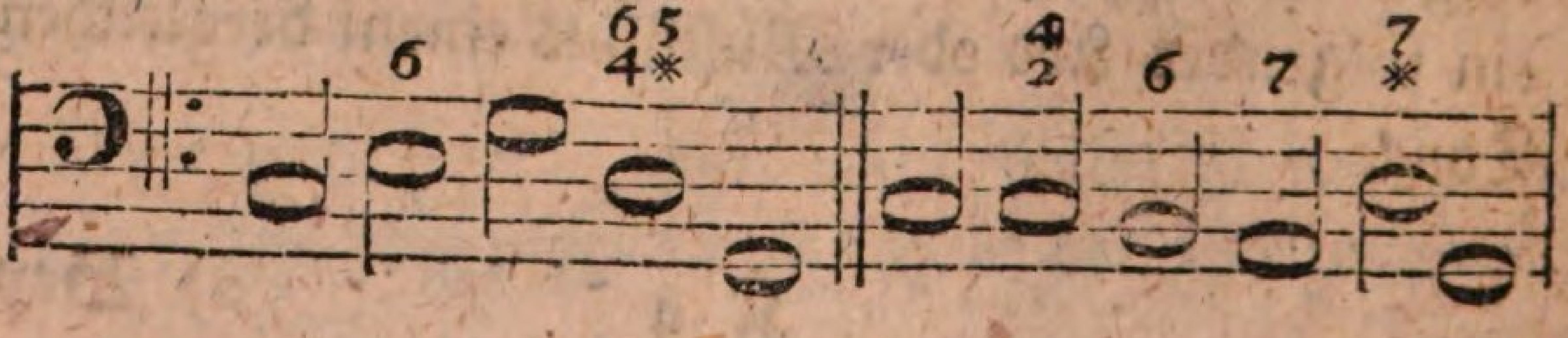
3.

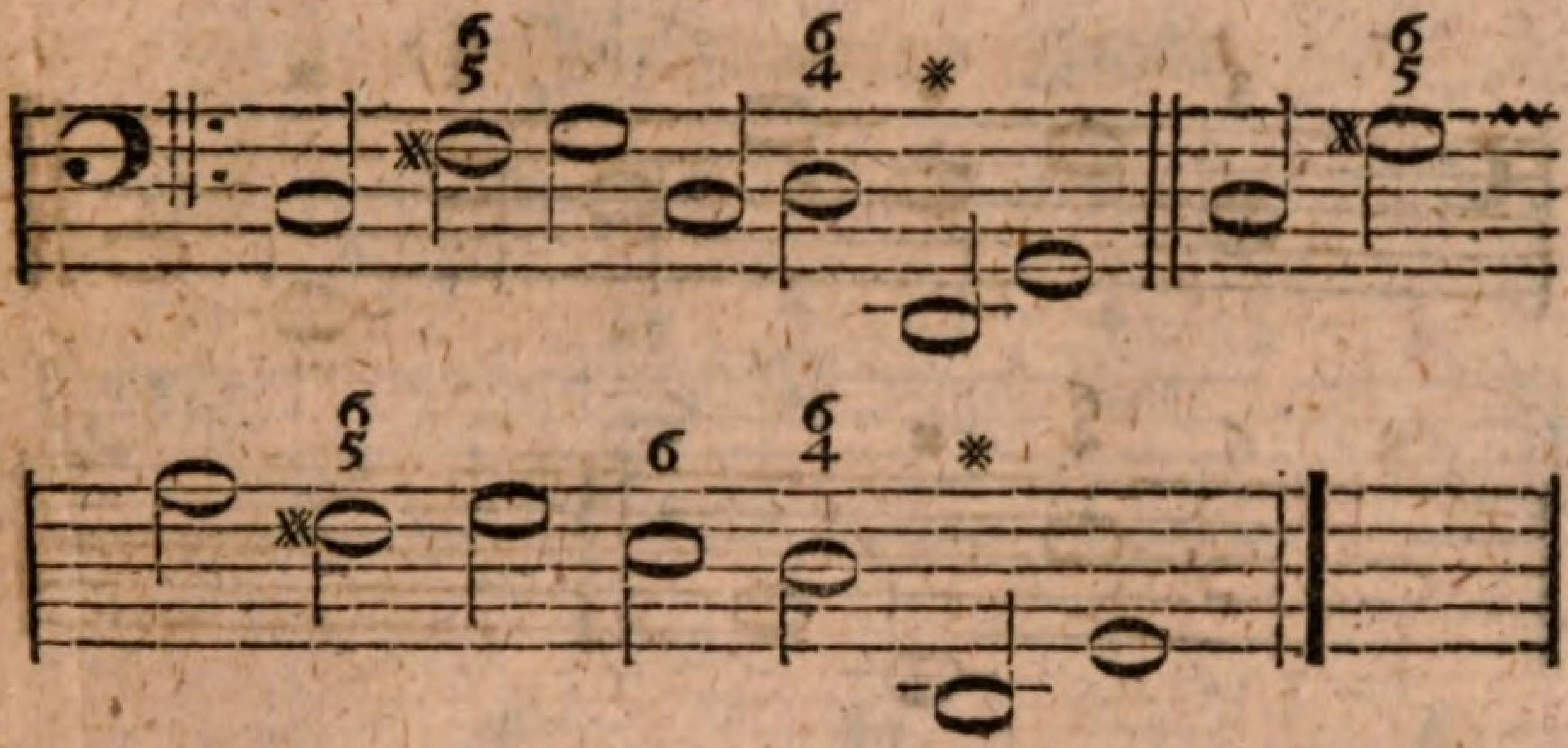
Da wir nun die gewöhnlichsten Ausweichungen gezeiget haben, so folget das Schema derselben, damit ein Anfänger wisse, ohngefähr durch welche Griffe er am leichtesten in diese Töne kommen könne.

Ausweichungen aus einer harten Tonart in die anverwandten Töne der zwey ersten Grade.

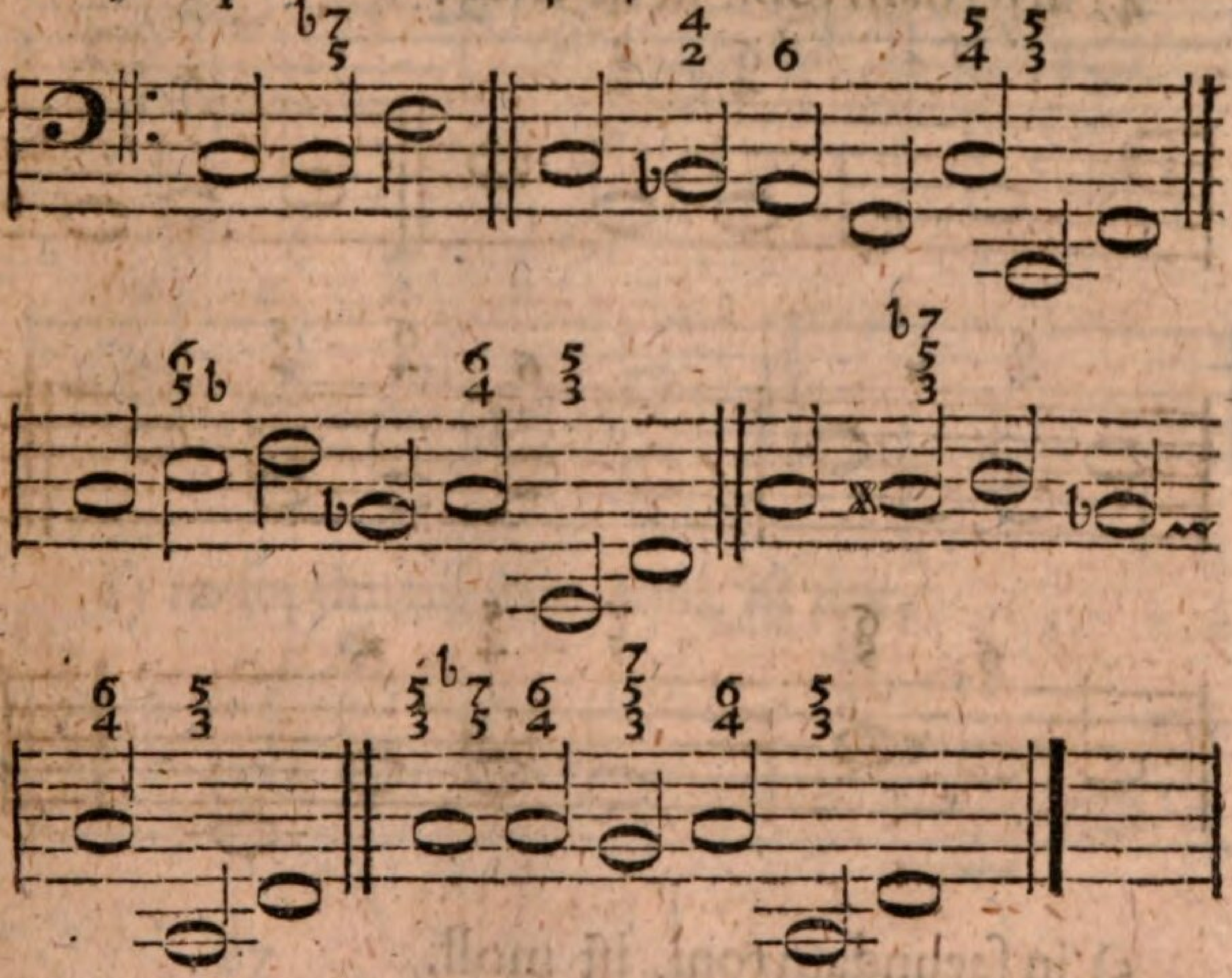
1) im ersten Grade.

1) in quintam. sie ist dur.

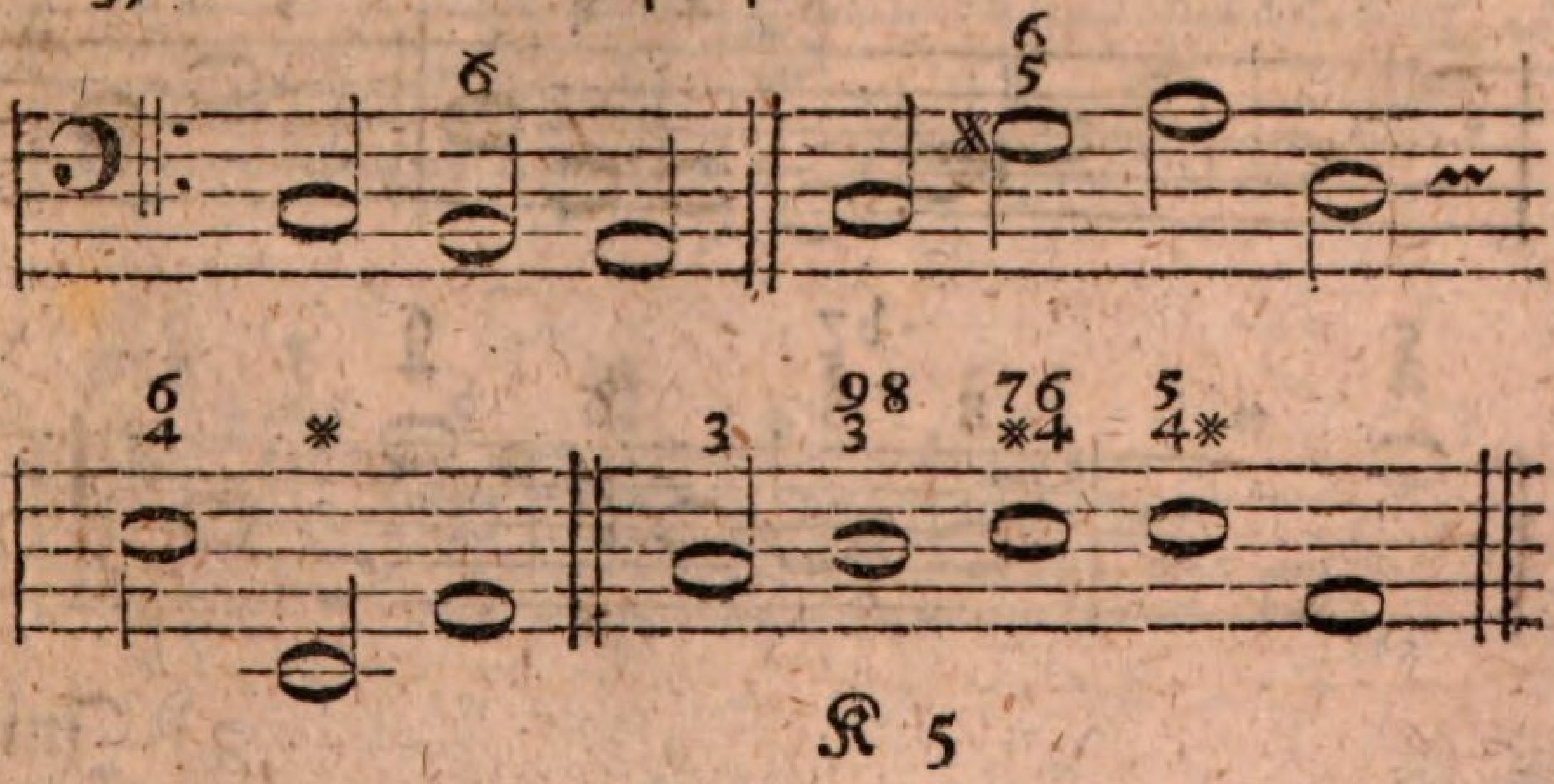


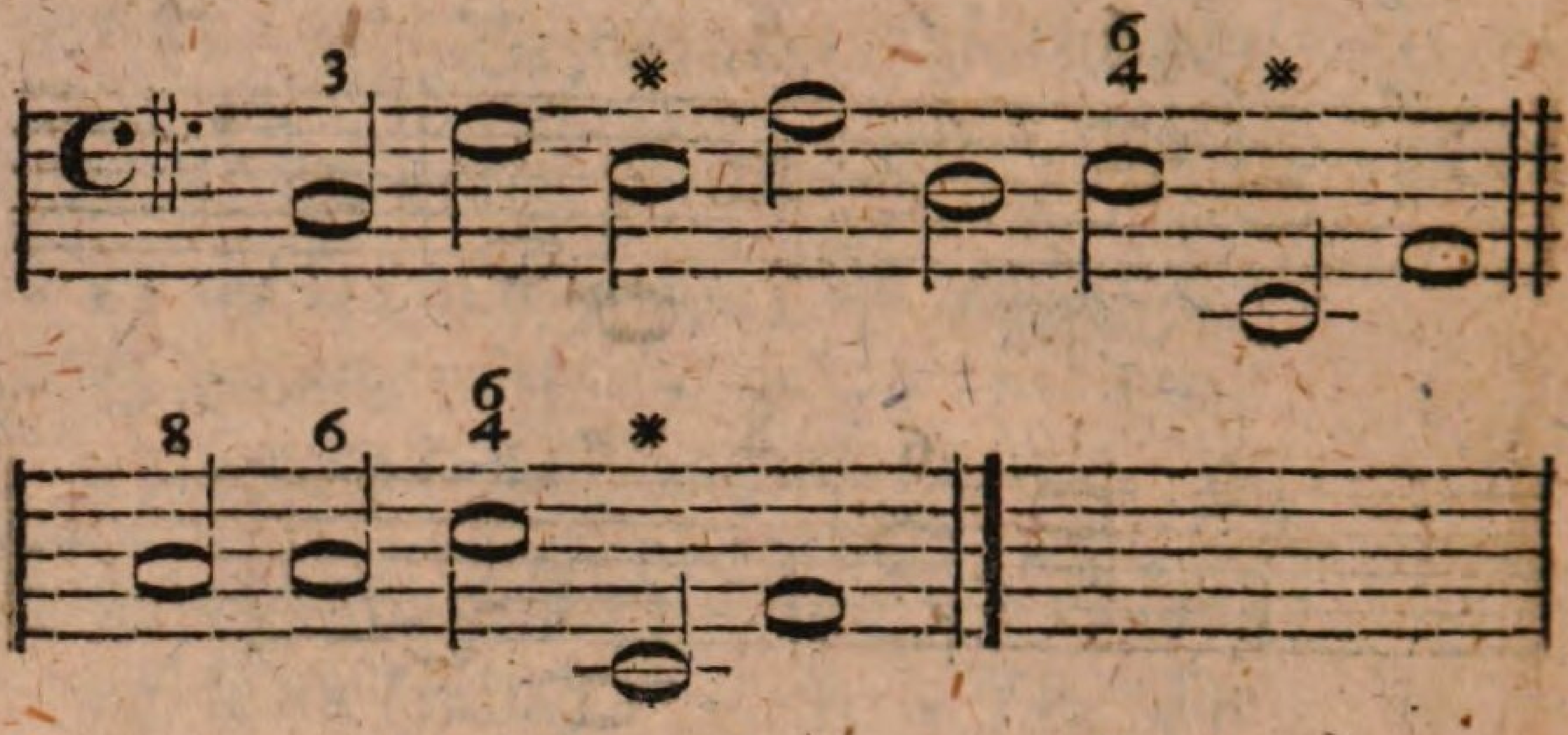


2) in quartam toni. sie ist dur.

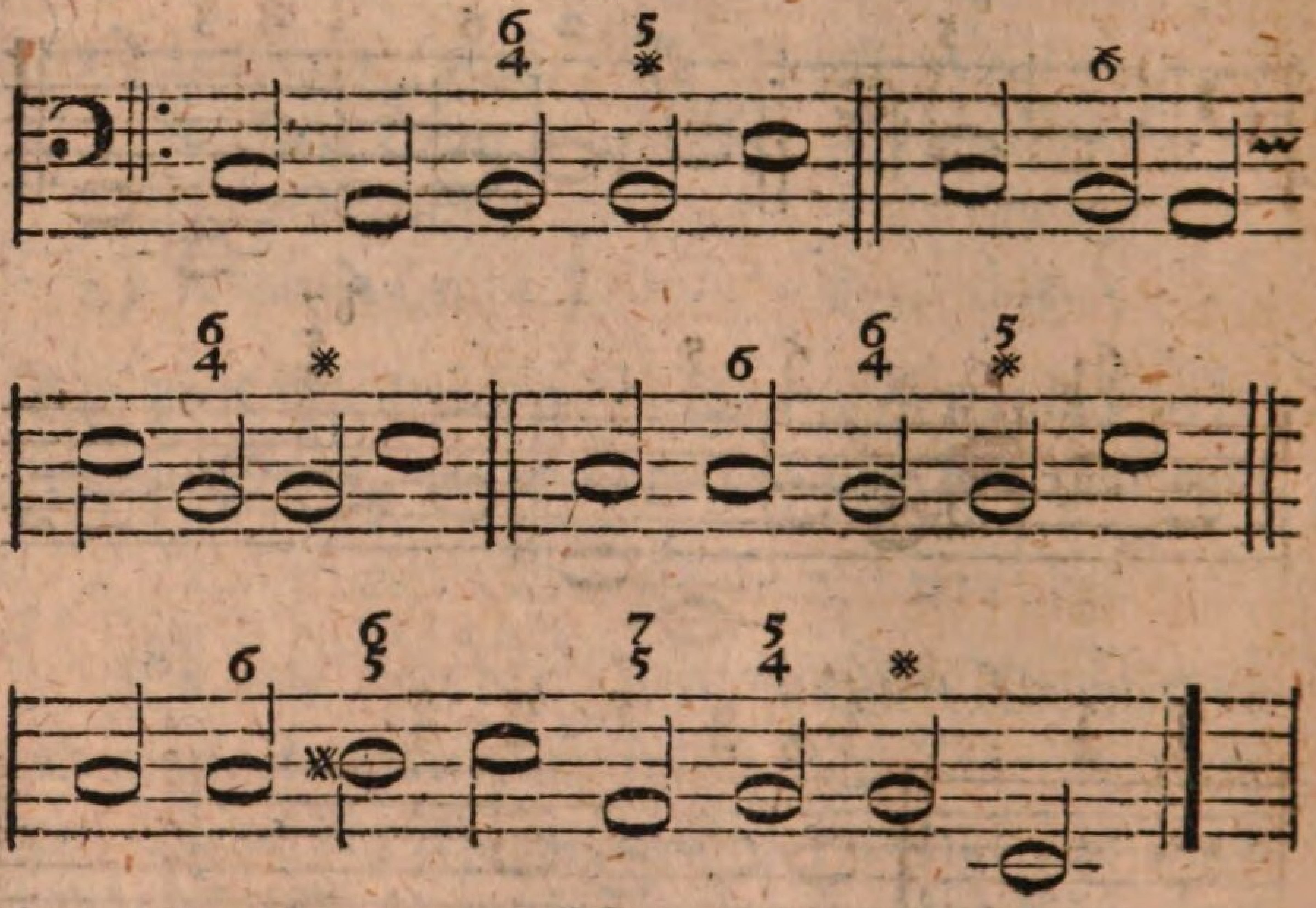


3) in sextam toni. sie ist moll.

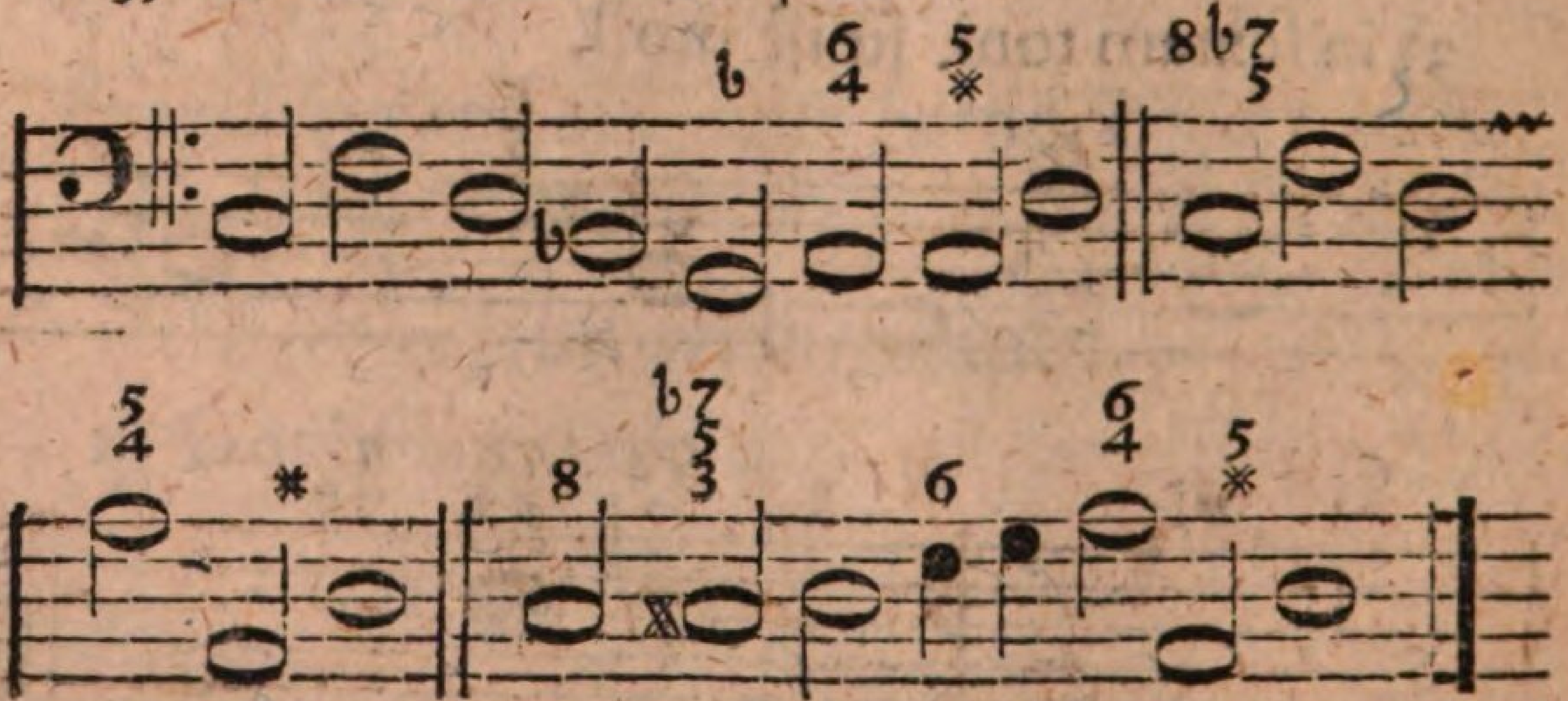




4) in tertiam toni. sie ist moll.

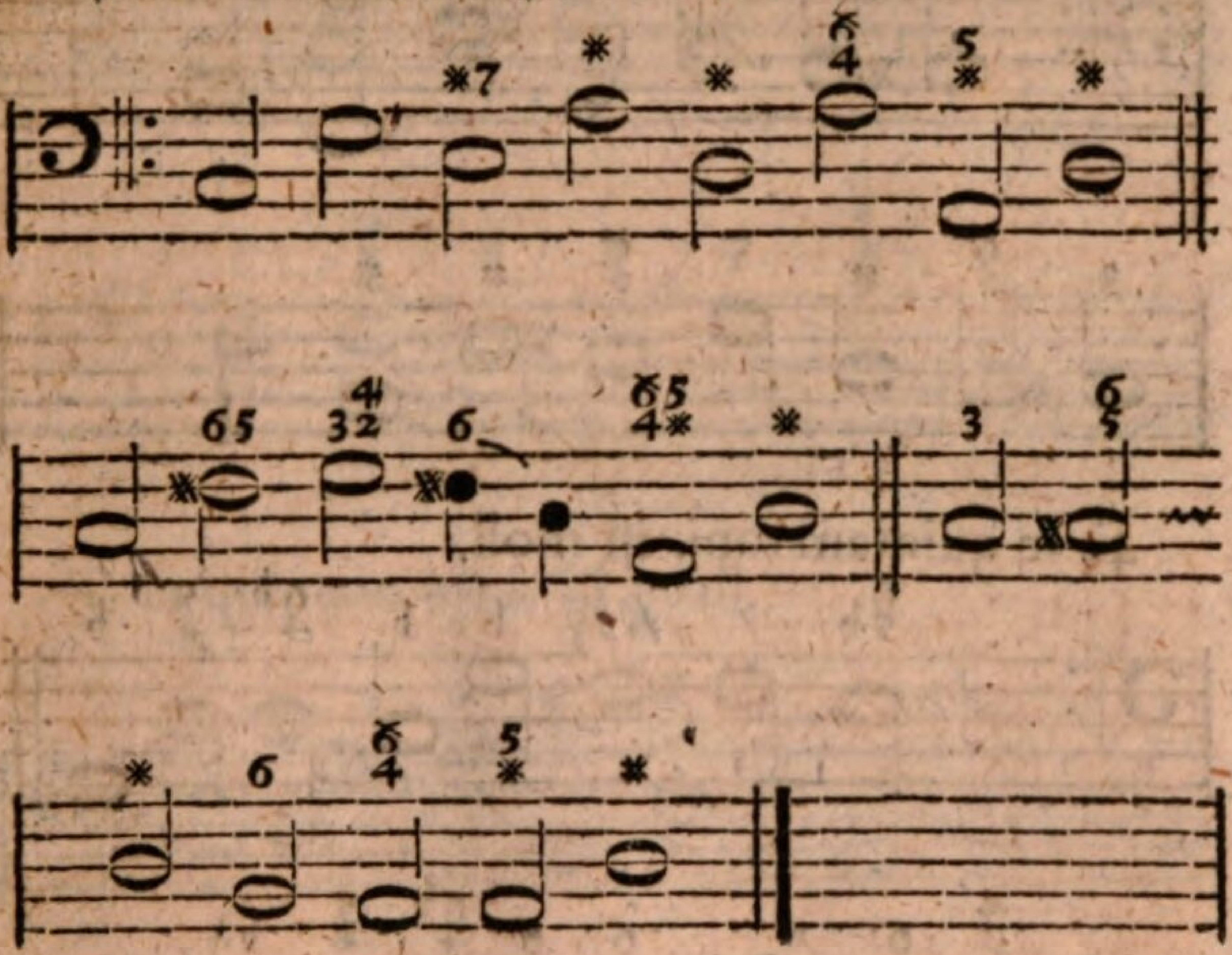


5) in secundam toni. ist moll.

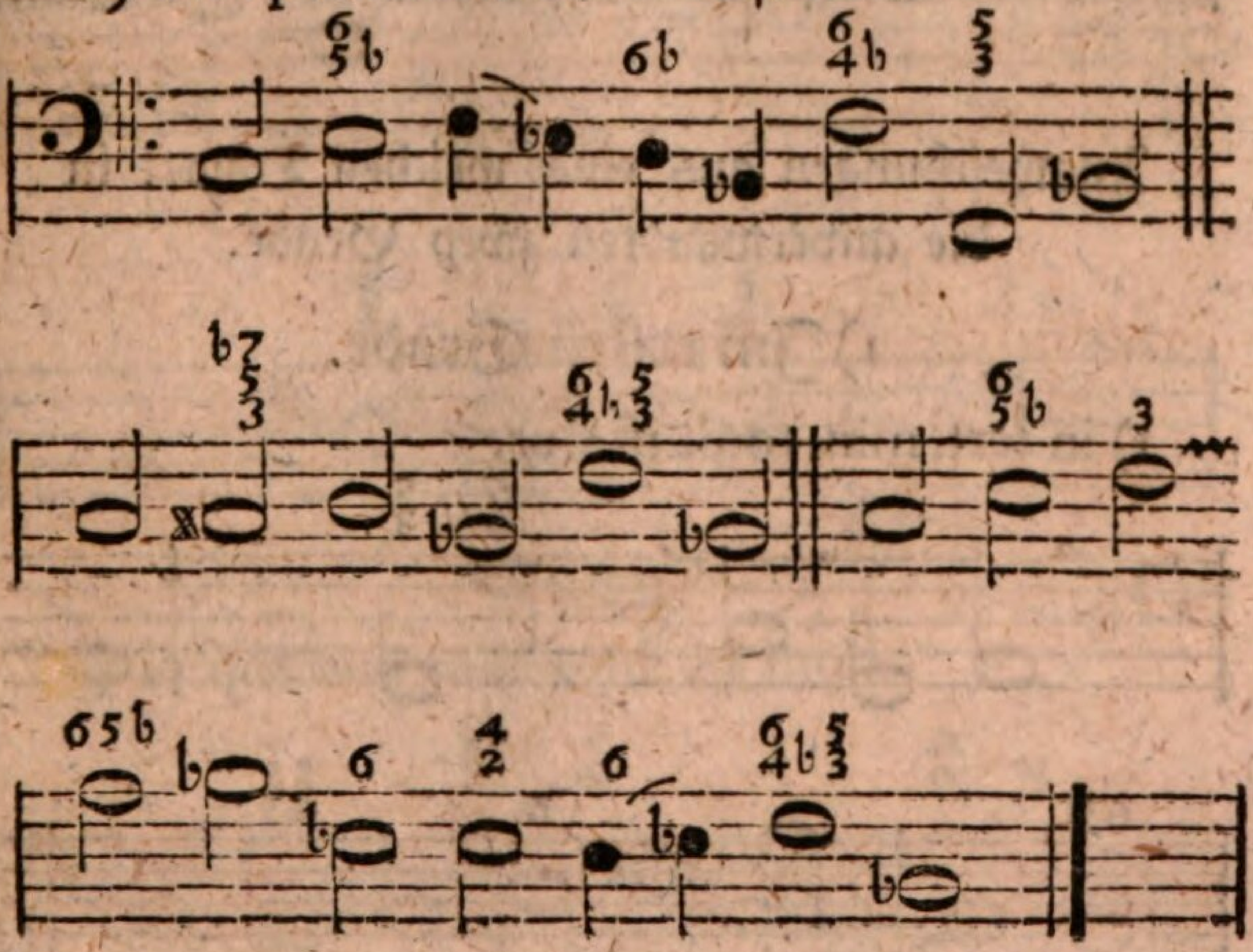


2) Im zweyten Grade.

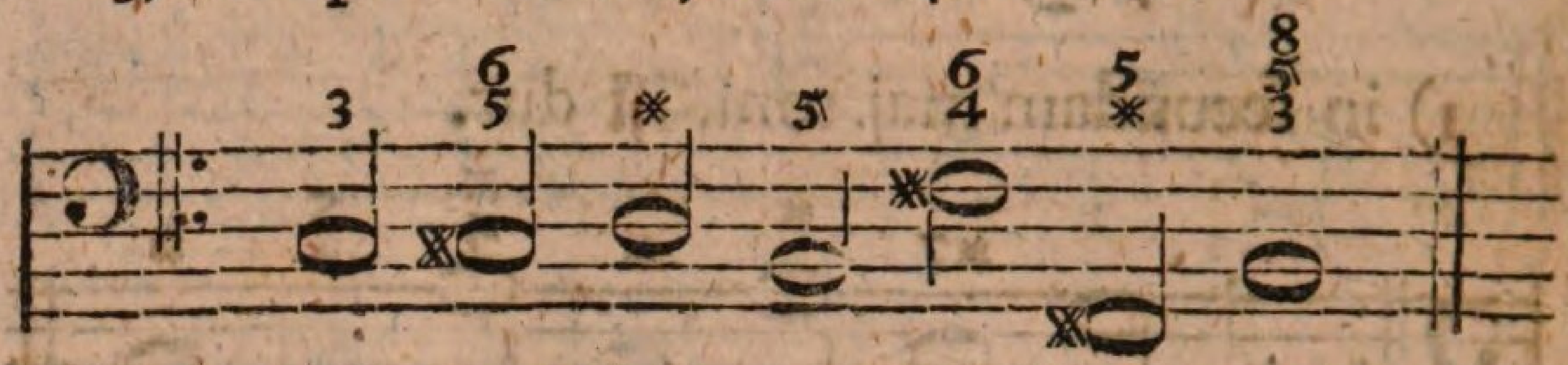
1) in secundam maj. toni. ist dur.

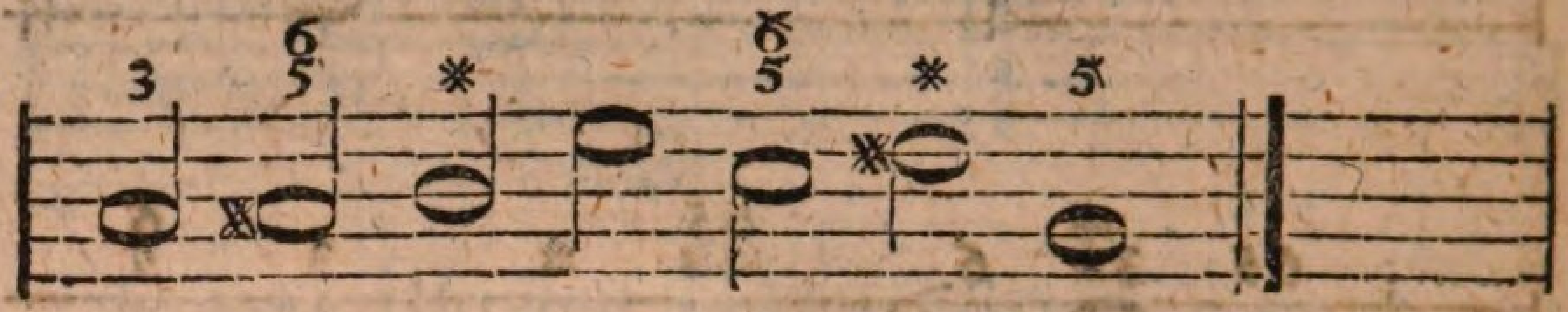


2) in septimam min. toni. ist dur.

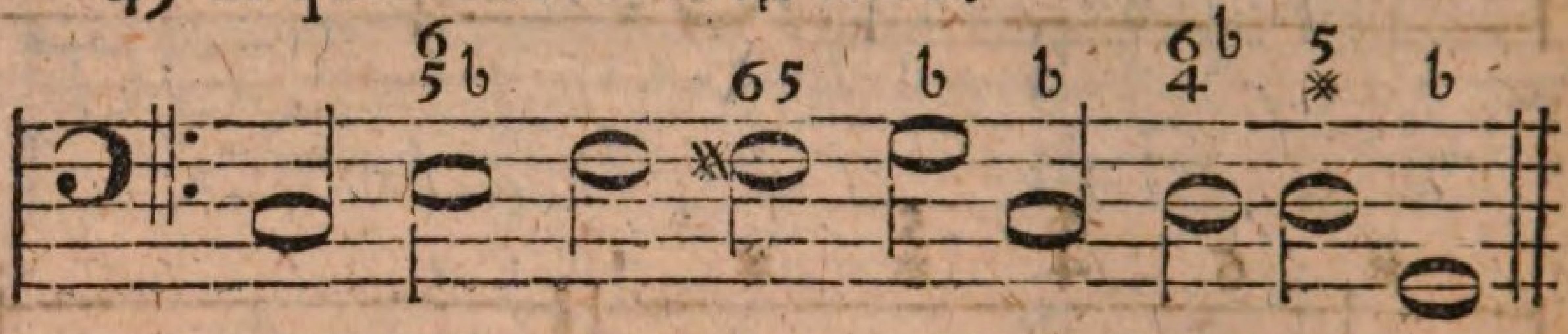


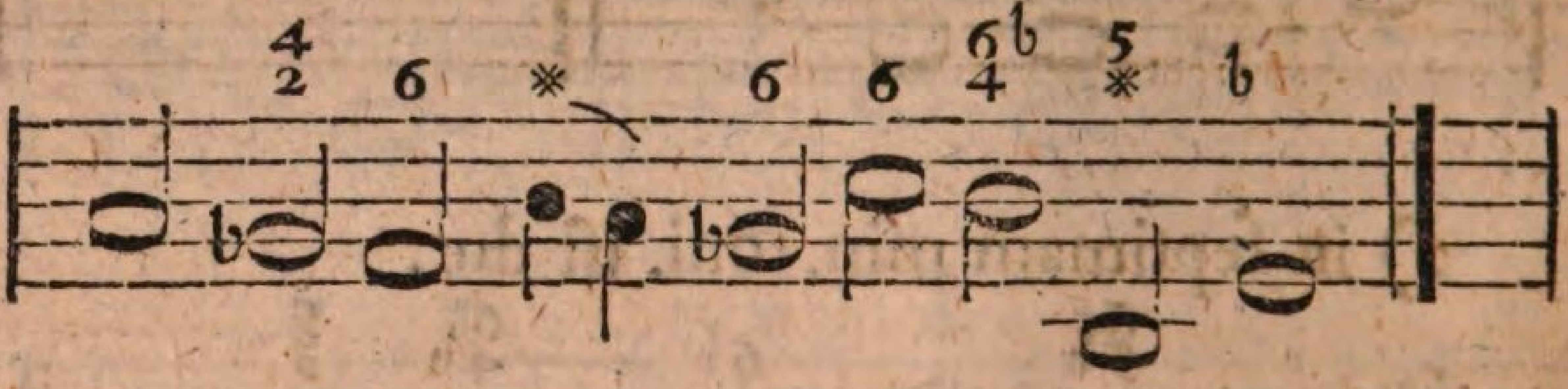
3) in septimam maj. toni. ist moll.





4) in quintam toni. ist moll.

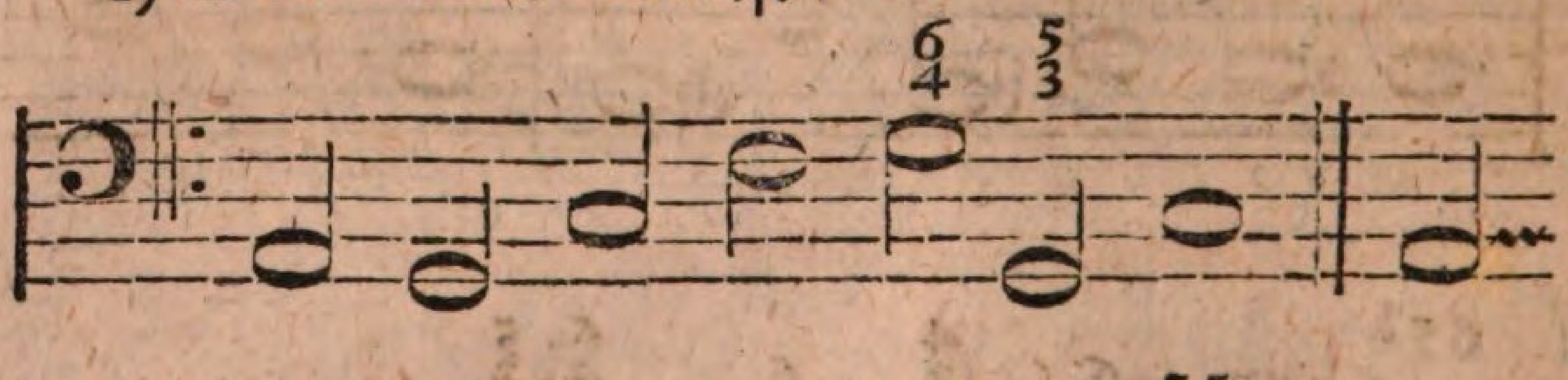


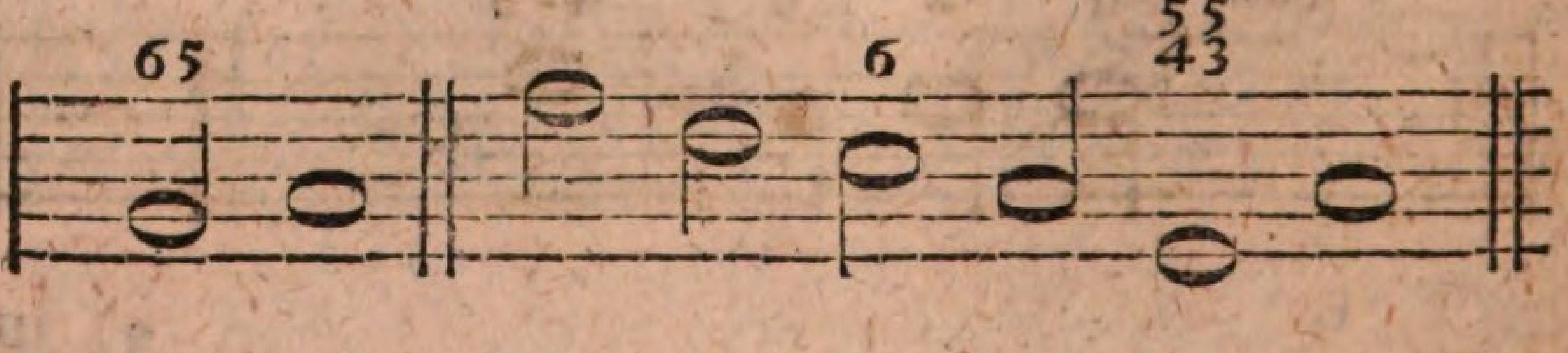


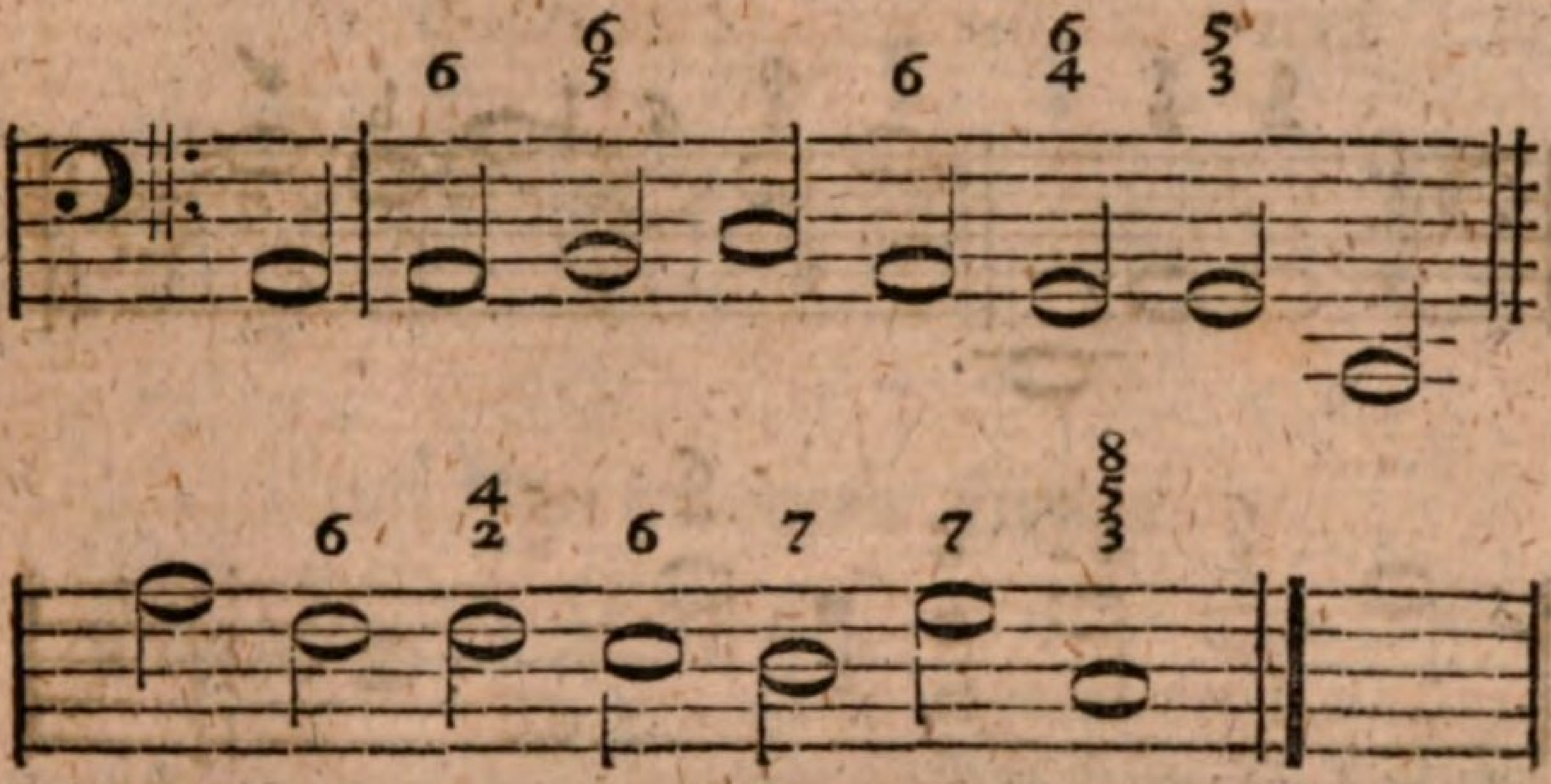
Ausweichungen aus einer weichen Tonart in die anverwandten zwey Grade.

1) Im ersten Grade.

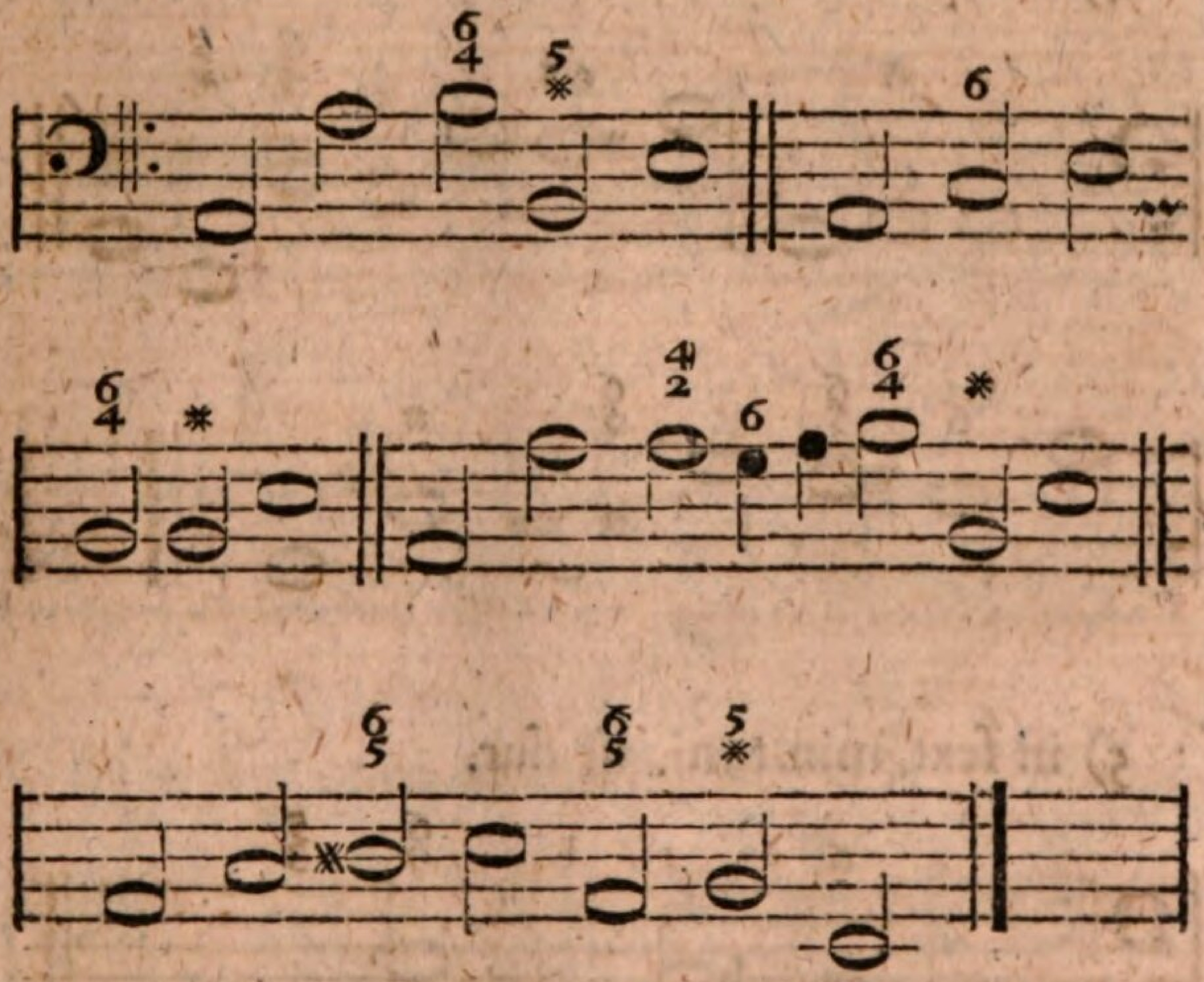
1) in tert. min. toni. ist dur.



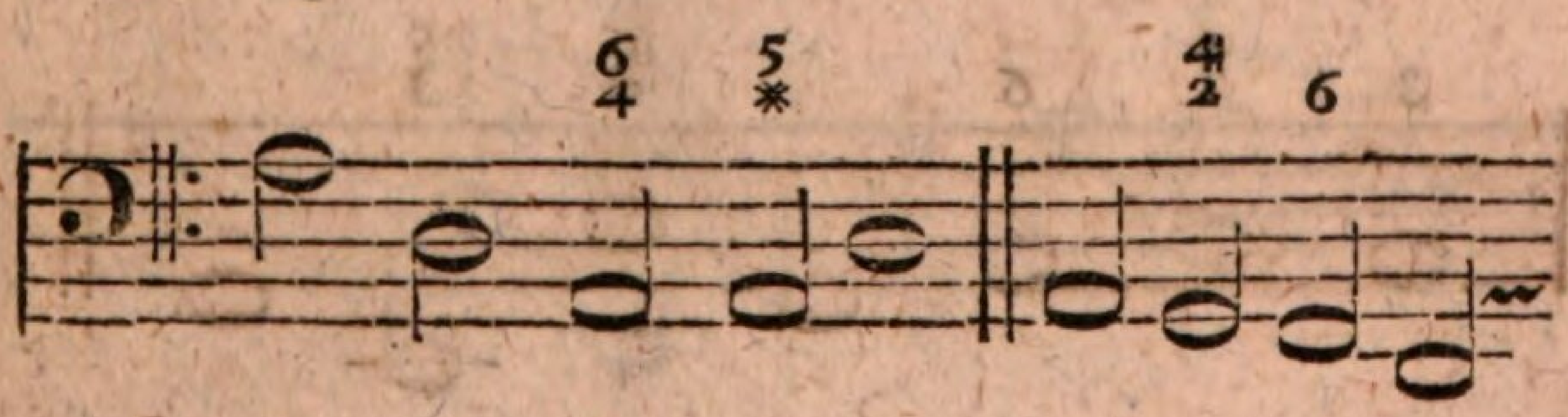


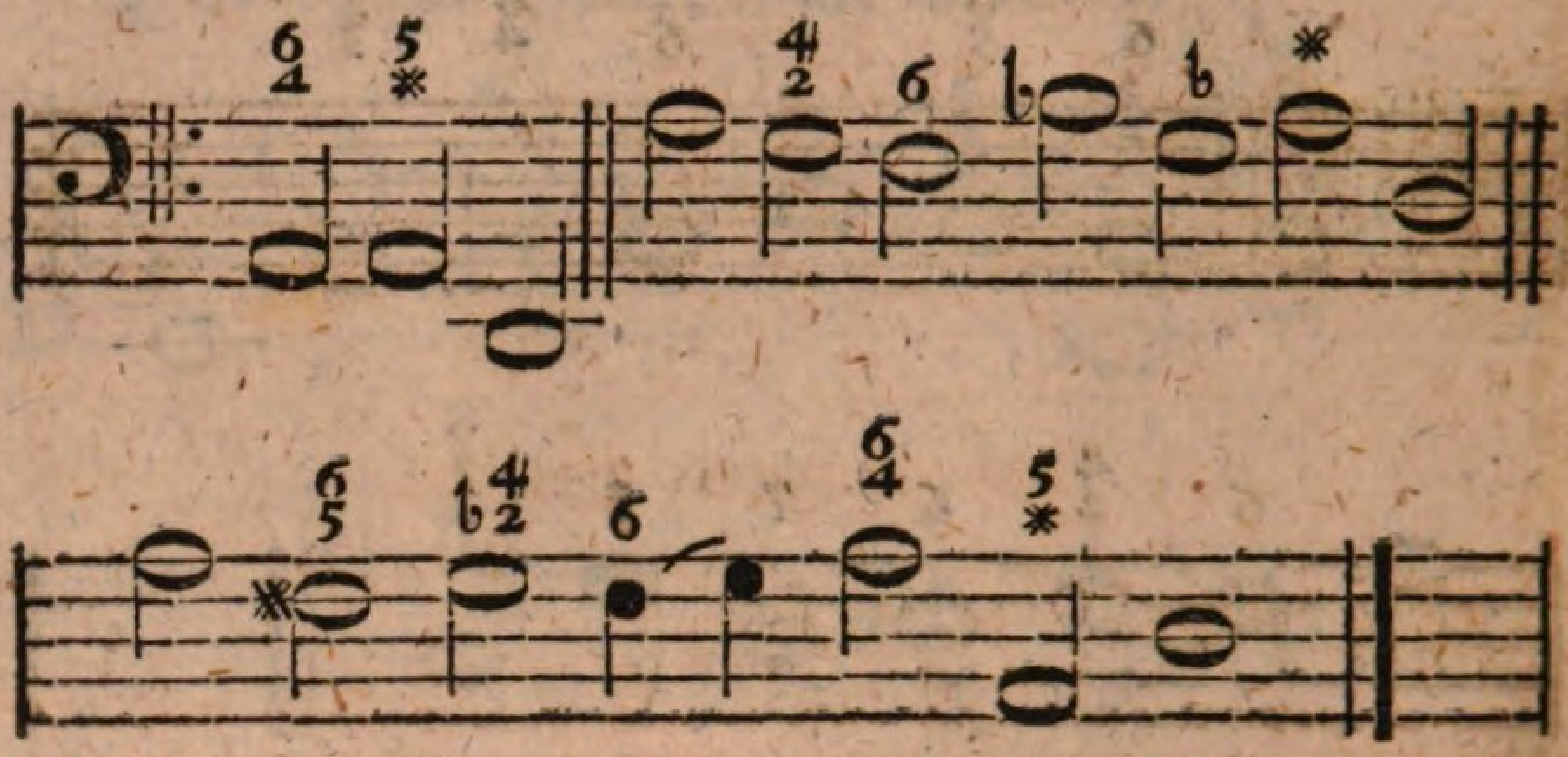


2) in quintam toni. ist moll.

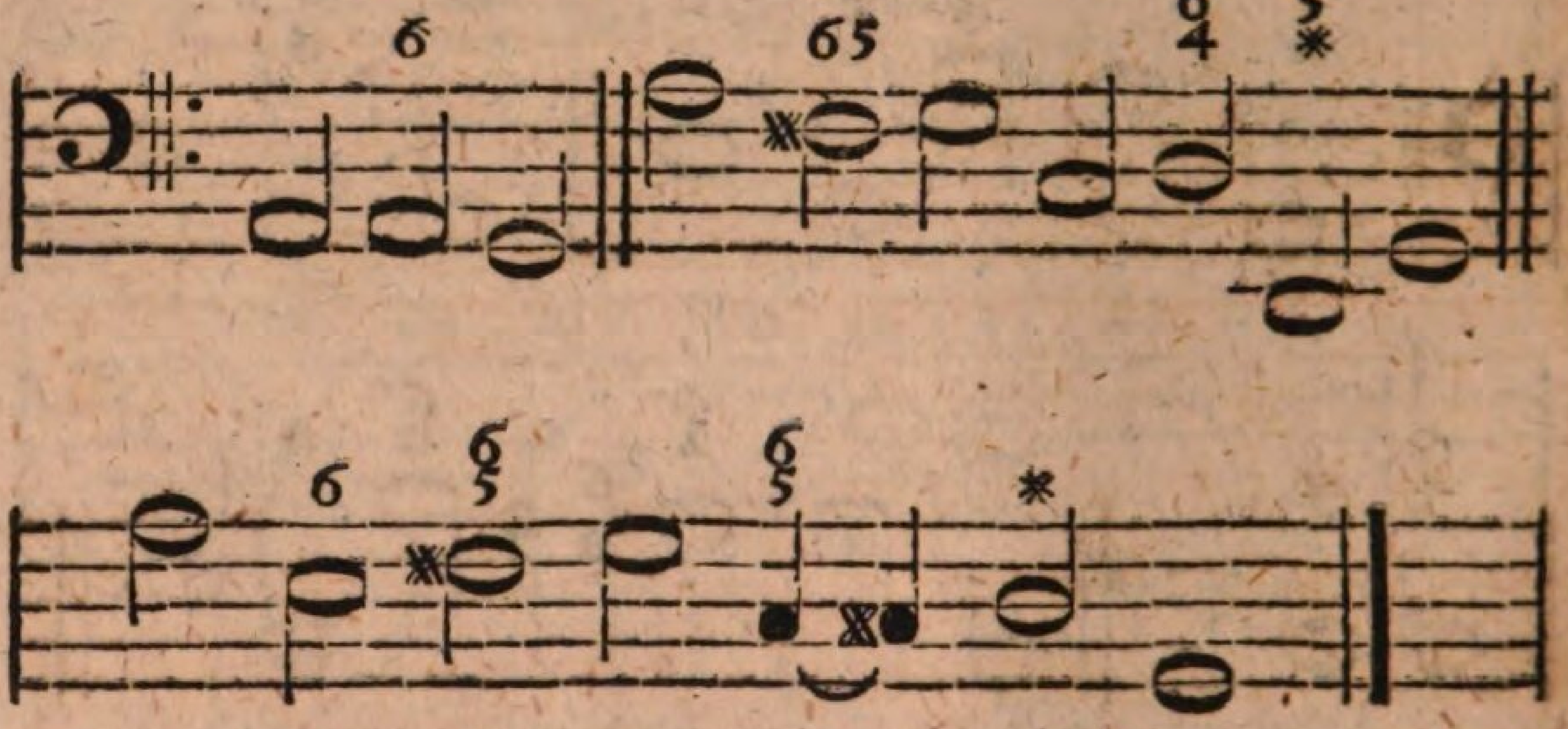


3) in quartam min. toni. ist moll.

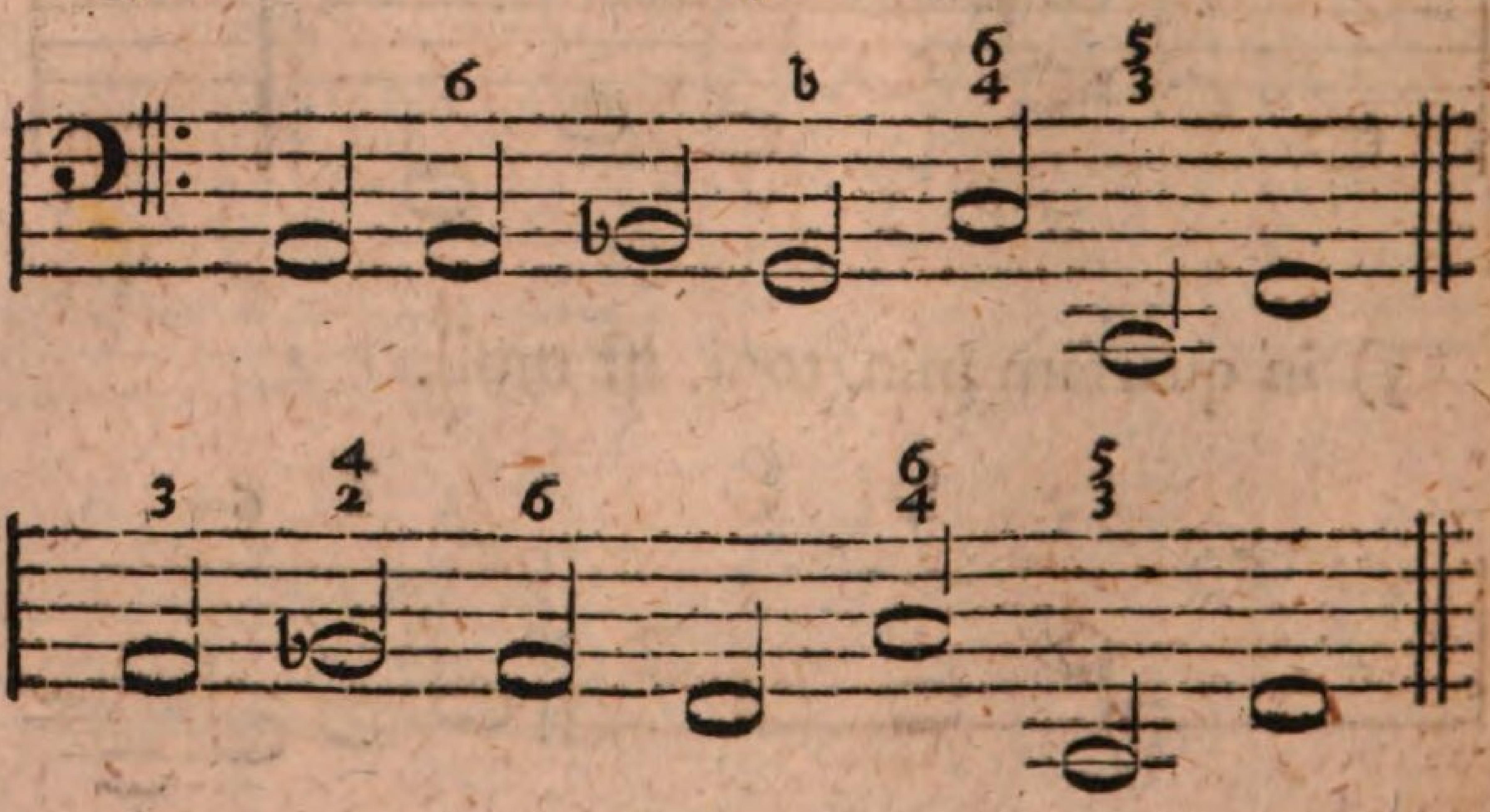


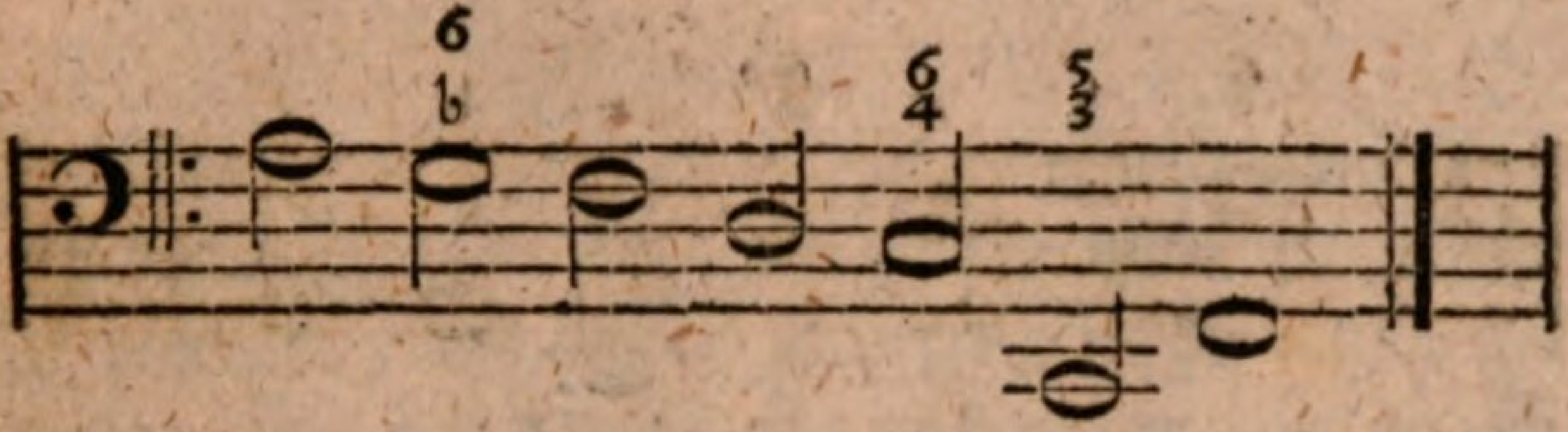


4) in septimam min. toni. ist dur.



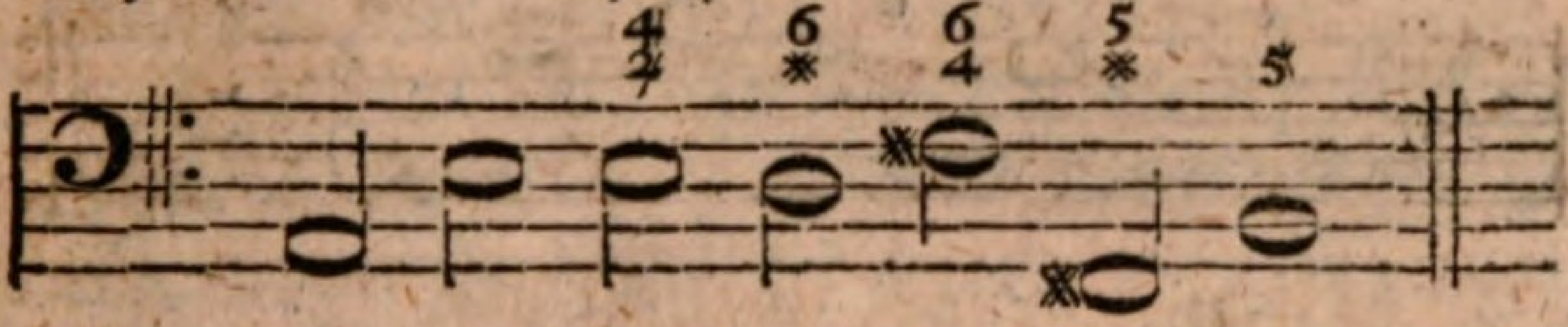
5) in sext. min. toni. ist dur.

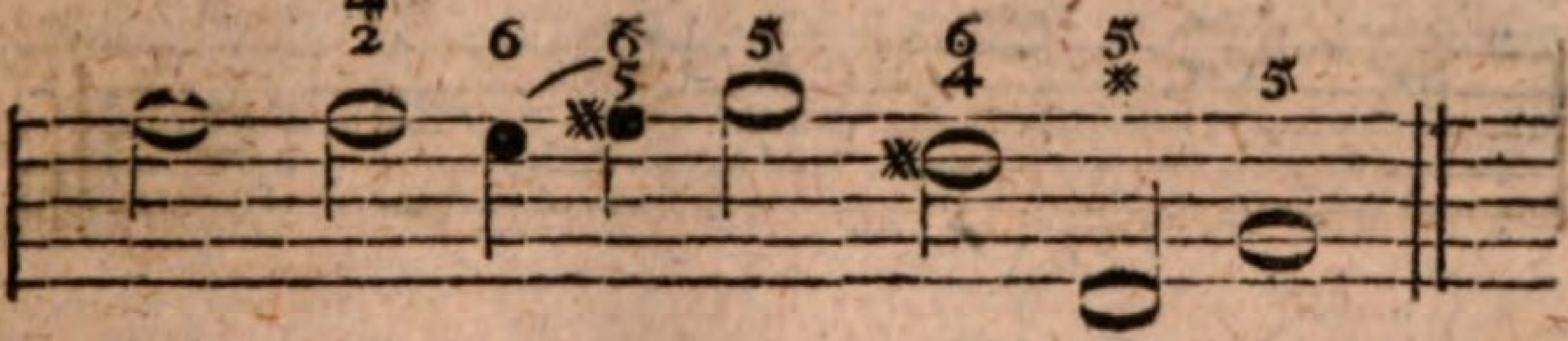


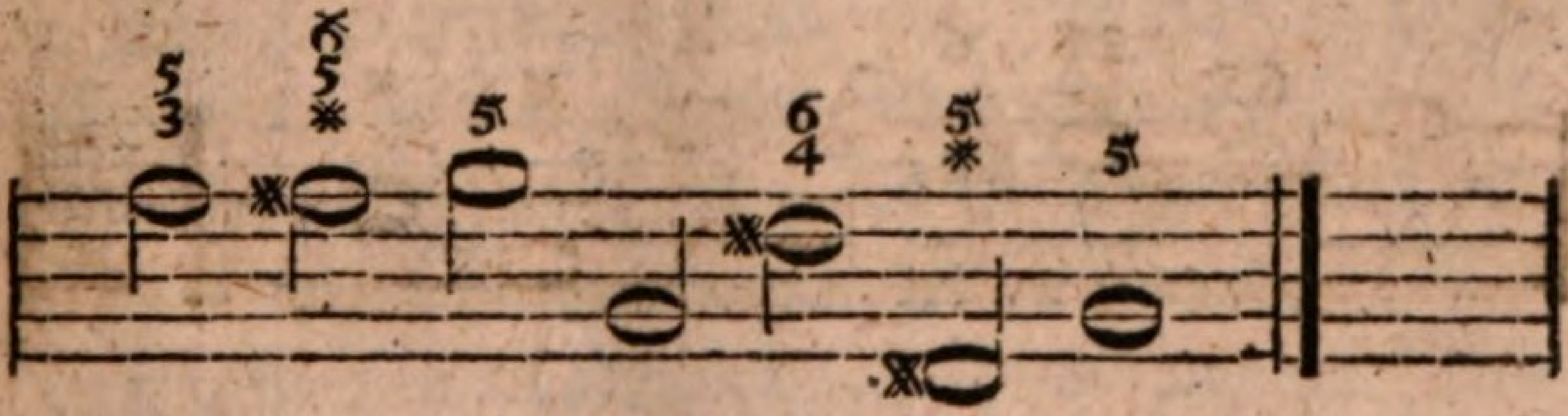


2) Im zweyten Grade.

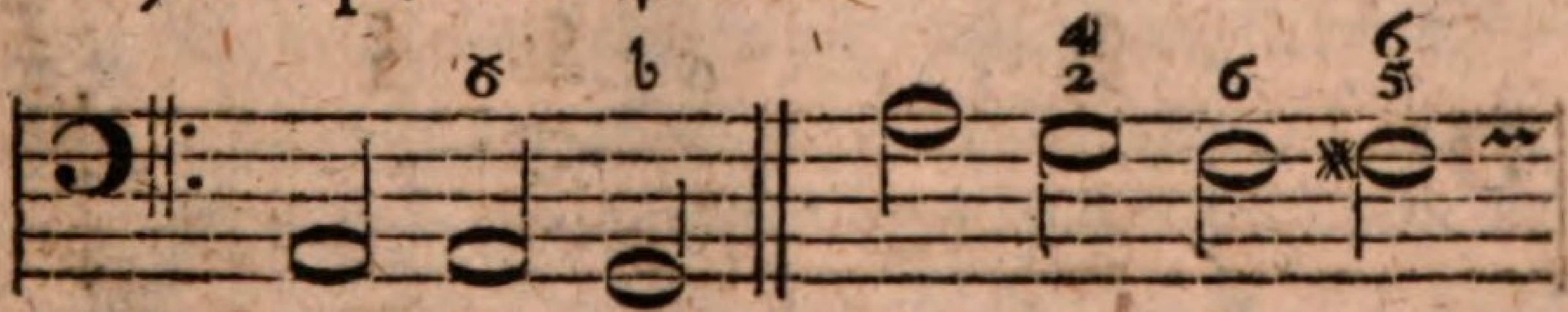
1) in secund. maj. ist moll.

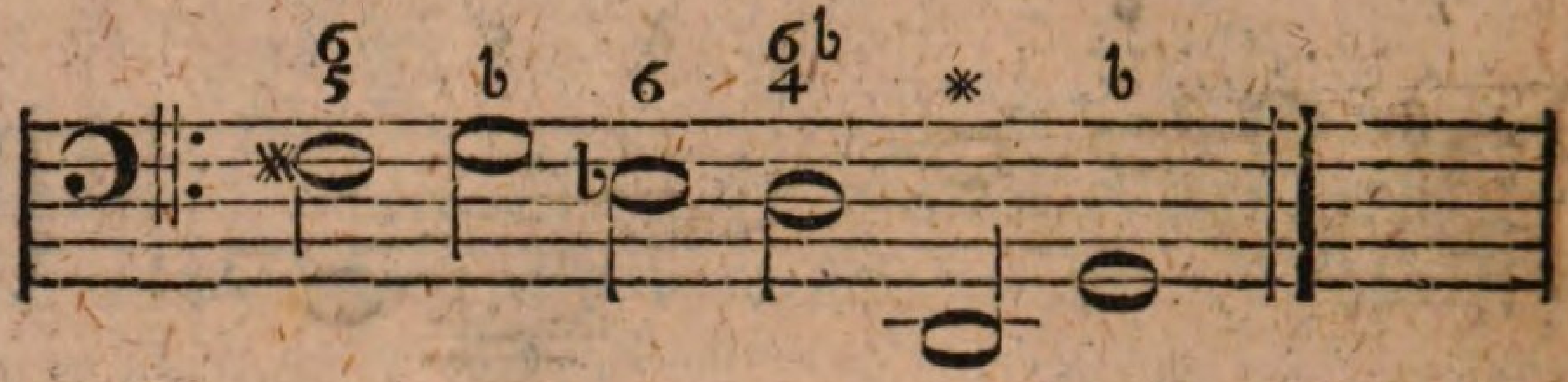




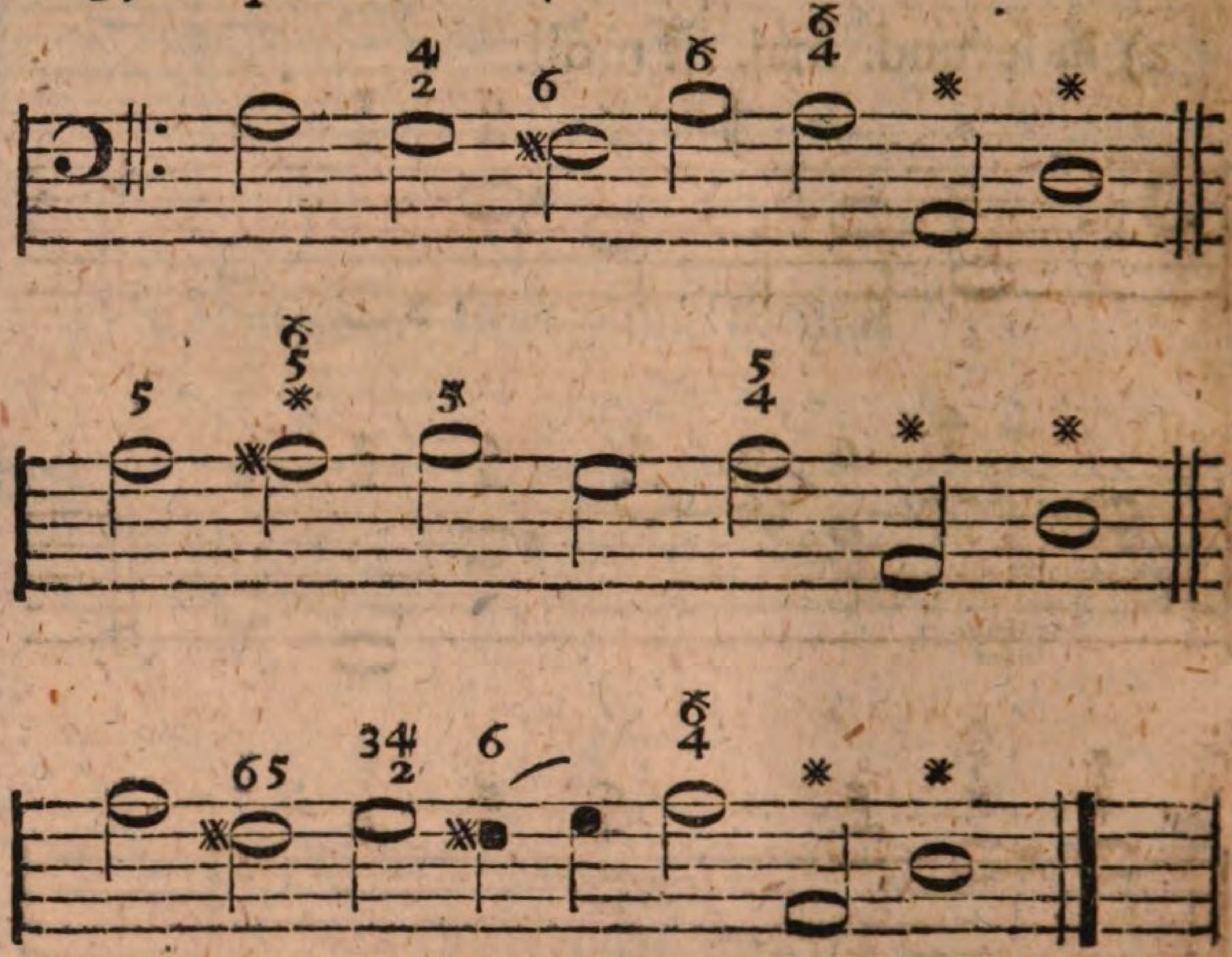


2) in sept. min. ist moll.

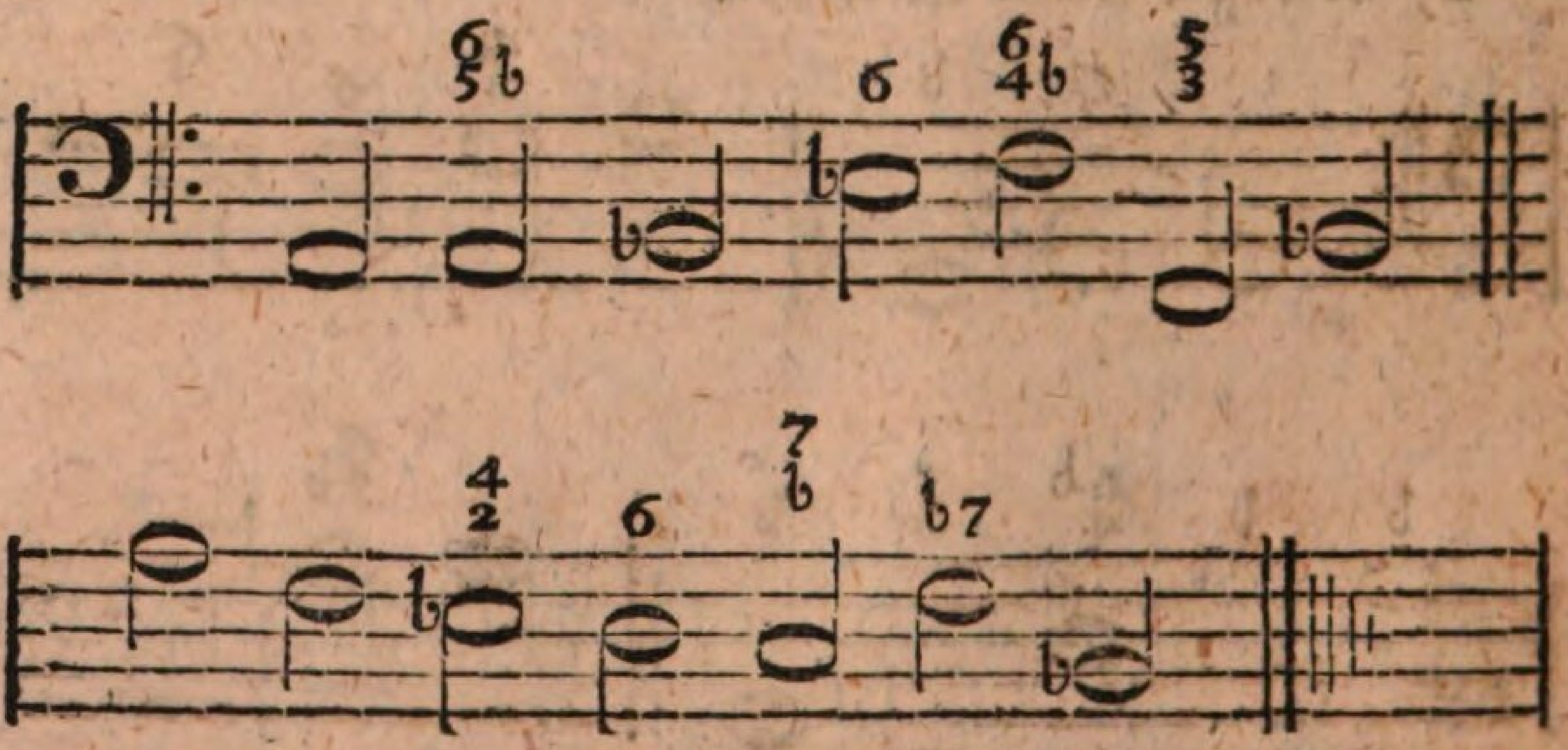




3) in quart. min. ist dur.



4) in secund. min. ist dur.



4.

Diese und dergleichen Ausweichungen muß ein Scholar in allen 12 harten und allen 12 weichen Tonarten versuchen um zur Fertigkeit darinn zu gelangen und erst ein Muster annehmen, bis er sich hernach selbst allerley bilden kann, denn diß ist ein so weites Feld, daß man alle Tage noch neue Inventionen darinn machet und machen wird.

5.

Hierauf kann er versuchen in allerley Töne zu kommen, welche sehr entfernt sind und wenig Connexion mit dem递Haupttone haben. Doch thut er besser, wenn er es verspahret, bis er ein melodisches und nach den Regeln des Generalbasses richtiges Präludium erfinden kann.

6.

Die gewöhnlichen Präludia, die man zu hören bekommt, sind ein Mischmasch von allerley Gedanken oder vielmehr von allerley Fingerarbeit und ist selten ein Thema oder Hauptsatz darin, sondern die Organisten überlassen sich ihren gelenken Fingern, ohne den Kopf dabey arbeiten zu lassen. Da aber bekannt ist, daß Präludiren und Fantasiren eine Art der Composition ist, welche aus dem Stegereif hervorgebracht wird, so sollte jeder Organist erst zu Hause im Componiren sich üben, ehe er den höchsten Grad der Composition mit Ehren auszuführen sich unterstehen wollte. Und diß ist das Fantasiren, wo Meditation und Execution unmittelbar mit einander verbunden ist. Man sollte wenigstens allerley theils fugirende, theils bindende, theils singende und melodiereiche Präludia oft von

Noten spielen, um sich mit schicklichen und mit einander zusammenhängenden Sätzen anzufüllen, damit hernach in den Präludiis in der Kirche nicht Tact und Aehnlichkeit der Sätze ganz verabsäumet würde, wodurch ein bloßes Geheul oder Quicken der Orgel entstehet, welches nimmermehr Andacht erwecken wird, sondern vielmehr Verdruß und Eckel, wenn es irgend etwas lange währet. Doch diß ist eine Regel vor Organisten, vor welche ich aber nicht schreibe; ich will vielmehr bloß Anfängern zeigen, was sie thun sollen um nach und nach hierinn zu einer Fertigkeit zu kommen. Ich sage nach und nach, denn es ist nicht ein Werk eines Vierteljahres oder Monats. Denn es muß ein fleißiges Lesen und Spielen in allerley Sachen dazu kommen. Die größte Aehnlichkeit ist hierinn mit einem Poeten, er wird erst zum Poeten durch fleißiges Lesen und Nachahmen.

7.

Die Art und Weise, wie es ein Anfänger anstellt, ist ohngefähr folgende. Er übet sich erstlich nicht mit Melodie, sondern mit harmonischen Accorden in den nächst verwandten Tönen, und diß thut er in allerley Tönen. Hierauf suchet er hin und her etwas Melodie in die Oberstimme zu bringen, wenn ihm keine weiter beyfällt, nimmt er wieder seine Zuflucht zu seinen Accorden. In der Kirche präludire er allezeit so kurz als möglich, denn so lange er noch nicht weiter ist, ist ohnehin keinem Zuhörer, ausser ihm, etwas an seinem Spielen gelegen. Wenn er so weit ist, daß er allerley Sätze erfinden kann, so versuche er vieler-

ley Töne und Taktarten, und lasse sich bisweilen von einem Zuhörer oder Maitre die Ton- und Taktart vorschreiben und auf seine Ausweichungen und erfundenen Sätze Acht geben, und lerne hiernächst die Composition, und die Lehre vom Metro und Rhythmo und Proportion der Sätze. Bey den Chorälen fange er mit Variation des Basses an, welches Anfängern noch am leichtesten wird, bis er hernach Themata einbringen, die Melodie im Tenor spielen, oder ins Pedal bringen lernet.

8.

Wenn er ein Lied schließet und eine Musik oder Lied folget darauf aus einem Tone, der mit seinem erstern Tone wenig oder gar keine Aehnlichkeit und Anverwandschaft hat, so braucht er eben nicht den Quinten- oder Quartencirkel durchzugehen, bis er in denselben Ton kommt, sondern es giebt geheime Kunstgriffe, wodurch er mit zwey Griffen auch im allerentferntesten Tone seyn kann. Dergleichen sind z. Ex. die plötzliche Verwandelung der natürlichen Terz, der kleinen in die große, und vice versa, ferner die Verwandelung der natürlichen Intervallen in übermäßige oder mangelhafte, besonders bey der Quinte und Sexte, und überhaupt die Veränderung aller Intervallen, der großen in kleine und der kleinen in große, auch die Verrückung des Grundtones und vornehmlich bey dem verminderten Septimenaccorde, u. a. m. Fleiß und Zeit thut in allen diesen Dingen zwar viel, aber das Genie das meiste.

Nach-

Nacherinnerung des Verfassers.

Vom Stimmen und Beziehen der besaiteten Instrumente, wie auch von allerley Geigen und ihrer Erlernung, Striche und Applicatur, von der Flöte und andern Instrumenten, welche den Herren Stadtmusicis angehen, war ich zwar Willens die nöthigsten Principia auf die Art wie vom Claviere beyzufügen; aber da mich häufige Schul- und andre Arbeit abgehalten und das übrige schon unter der Presse ist, muß ich es bis zu einer vielleicht künftig zu besorgenden neuen und vermehrten Auflage dieses Aufsatzes verschieben. Eine geneigte Aufnahme des gegenwärtigen unvollkommenen Werkes wird mich ermuntern auf dessen Verbesserung und Vermehrung allen Fleiß zu verwenden.

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Petri, Johann Samuel

Anleitung zur practischen Musik

Lauban 1767

Mus.th. 2172#Beibd.1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598982-3
VD18 14519062-001